

Lo hispánico en la cultura teatral lírica Rioplatense (1898-1931)

Carolina Gilabert Sánchez

Director:

Francisco Ollero Lobato

Codirectora:

María del Coral Morales Villar

Sevilla, 2017



UNIVERSIDAD
**PABLO DE
OLAVIDE**
SEVILLA







Universidad Pablo de Olavide
Departamento de Geografía, Historia y Filosofía
Área de Historia del Arte

***Lo hispánico en la cultura teatral lírica Rioplatense
(1898-1931)***

Tesis Doctoral
Carolina Gilabert Sánchez

Director:
Francisco Ollero Lobato
Codirectora:
María del Coral Morales Villar

Doctorado Gestión del Patrimonio Histórico. RD 1393/2007, UPO

Autora:
Carolina Gilabert Sánchez

Director:
Francisco Ollero Lobato

Codirectora:
María del Coral Morales Villar

Montaje de cubierta:
Teatro Solís de Montevideo (archivo de la imagen y la palabra, SODRE) y retrato de
Amalia de Isaura (archivo del museo nacional del teatro, Almagro).

Diseño y Maquetación:
Gloria Pérez Córdoba
Benito Doblado Jiménez

A mi padre

Índice

Agradecimientos

Introducción

Capítulo I 21

Lo hispánico en el análisis de la identidad y en el discurso literario rioplatense

- Introducción	23
- Significados de lo hispánico	23
- El capital humano: La emigración española hacia el Río de la Plata	31
- La proyección del hispanismo en el Pensamiento y el discurso cultural	54
- La visión de España desde España en el ensayo literario	56
- La visión de España desde América en el ensayo literario	70
- La generación del 98 y la Generación del 900 Uruguay	86
- El papel de las revistas literarias	87
- Resumen	96

Capítulo II 97

Proyecciones de lo hispánico en la cultura visual RIOPLATENSE: arquitectura, pintura, fotografía, cine y artes graficas (1898-1931)

- Introducción	99
- Arquitectura rioplatense de corte hispánico	101
- Arquitectura del espectáculo en el Río de la Plata de corte hispánico	132
- El siglo XIX y la presencia del teatro lírico español en los espacios escénicos de Montevideo	143
- Los teatros del siglo XX, la modernidad en escena	157
- Imagen e identidad. España y Río de la Plata	168
- Resumen	202

Espanoles en la escena lírica rioplatense (1898-1931)

- Introducción	206
- La construcción del discurso hispánico en el teatro musical rioplatense	207
- La eclosión del teatro lírico español en España y América(siglos XIX y XX)	212
- Españoles en la escena lírica Rioplatense: teatro lírico español. Una larga tradición (1850-1880)	216
- Asentamiento y éxito (1880-1931)	221
- La visión del repertorio lírico español en el Río de la Plata (1898-1931)	225
- Nuevos repertorios: el Sainete Lírico Nacional	
- ¿Argumentos de ida y vuelta?	241
- Actividad artística en los espacios escénicos de Montevideo: compañías, empresarios y artistas teatrales (1898-1931)	244
- Compañías líricas, cantantes y actores que actuaron en los teatros de Montevideo: 1898-1931	258
- Resumen	352

Capítulo IV**353****Compositores españoles de música escénica en el Río de la Plata. Antonio Camps (1846-1903), de Menorca a Montevideo**

- Introducción	355
- La aportación de los compositores españoles a la música rioplatense: los precursores del género lírico español	355
- Libretistas	376
- Antonio Camps, de Menorca a Montevideo (1847-1905)	382
- Resumen	

Conclusiones**462****Fuentes y Bibliografía****469****Anexos****500**

Agradecimientos

Durante cuatro años, mi interés por la historia de los espacios escénicos y por el teatro lírico, como investigadora e intérprete, me llevó a comenzar un periplo de investigación que arrancó en Sevilla y acabó de forma inesperada en Uruguay. Afortunadamente, este camino transatlántico fue guiado desde sus primeros pasos por el Dr. Francisco Ollero Lobato, tutor de la tesis.

Tras un primer periodo de grandes dudas y pasos dificultosos en la búsqueda de las primeras pautas de investigación, la aparición en el plano académico del Prof. William Rey Ashfield abrió nuevas variantes en mi trabajo de investigación llevándome de pleno al ámbito uruguayo. Esta nueva etapa continuó bajo la dirección del Dr. Ollero Lobato, sumándose la Dra. María del Coral Morales Villar; por ello, sirvan estas líneas como muestra de mi agradecimiento por su labor, su gran interés, cariño y profesionalidad. Sus orientaciones y directrices han abarcado desde la estructura de los contenidos a la metodología utilizada, desde el inicio de las lecturas y propuesta de fuentes, hasta la aportación de una visión más amplia, cada uno en su materia específica, historia del arte y musicología, que han hecho posible aportar una perspectiva multidisciplinar en el texto elaborado

A ambos, Doctores Ollero y Morales, les estoy profundamente agradecida por su asesoramiento y apoyo en este estudio y, sobre todo, por su cercanía y por la motivación que me han transmitido en todo momento, compartiendo sus excelentes conocimientos académicos y guiándome en esta tarea.

Posteriormente, la musicóloga Marita Fornaro Bordolli se sumó al proyecto como tutora de estancia de investigación, aportando sus conocimientos musicológicos en el terreno uruguayo y adoptándome en su grupo de trabajo. Hago extensa mi gratitud a la experta y al resto del grupo por transmitirme sus conocimientos y experiencias en el ámbito de estudio y por tratarme como una más desde el primer momento.

Extiendo esta gratitud a las instituciones que han hecho posible esta tesis, tanto las españolas como las rioplatenses. Me complace, igualmente, agradecer a Teresa del Pozo, del Archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, su generosidad e infinita paciencia tras mis pedidos y consultas; a Ignacio Jassa Haro, de la SGAE, por su acertada orientación y eficacia en la disposición de la información desde mi primera visita a la Sociedad General de Autores. Gracias también al personal de la Biblioteca de la Fundación Juan March y a la sección Barbieri de la Biblioteca Nacional de España.

En el caso de las distintas sedes del Museo Histórico Nacional de Uruguay, agradezco el trabajo desempeñado por el elenco de profesionales que conforman los diferentes archivos y bibliotecas del mismo, en especial a Analaura Collazo, amiga y compañera de gélidos inviernos montevideanos, quien ha puesto a mi disposición, en todo momento, su eficacia y su profesionalidad en la materia, por su tiempo e interés siempre y cuando lo he necesitado. Gracias a Álvaro Méndez Bonomi por compartir conmigo su pasión por la historia de la música hispano-uruguaya y por convertirse en mi compañero de batalla generando saberes transoceánicos; a Jorge Sierra, por su trabajo en el Instituto de Historia de la Arquitectura y por sus debates constructivos, que siempre ayudaban a reelaborar teorías de esta investigación.

Una mención muy especial a Gloria Pérez, por haber puesto orden a este caos y por haber sabido dar forma a mis, a veces, ininteligibles ideas, por el diseño de la portada, del discurso visual y por su paciencia infinita con esta doctoranda. Asimismo, agradecer a Benito Doblado la finalización de esta ardua tarea. Gracias a Cristina Moreno por su colaboración en la organización bibliográfica y a Anna Gomá y a María Martín por sus consejos y orientaciones musicales. A M^a Carmen Naranjo y M^a de los Ángeles Fernández Valle por compartir conmigo generosamente siempre su opinión y experiencia ante todas las cuestiones académicas. Gracias también a mis compañeras y compañeros del Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide por apoyarme y lograr que este último proceso haya sido posible.

Mi gratitud a la que durante estos dos últimos años se ha convertido en mi segunda familia, la uruguaya. Gracias a los Oberti por cuidarme y por hacerme sentir un miembro más, especialmente, gracias a Virginia D'Alto Oberti por demostrarme que con positividad se pueden afrontar todos los problemas. En especial, agradecer a Elsa su enorme bondad y generosidad. Debo extender este agradecimiento a María Laura por sus sabios consejos previos y posteriores a mi estancia. Gracias a mi otra familia argentina, a Jorge y Leonardo, por convertirse en mis guías y anfitriones bonaerenses durante este periodo rioplatense.

Para finalizar, pero precisamente por haber formado parte de esta aventura desde el principio, a mi familia y en especial a Manuel Platero, por ser un pilar anímico fundamental al creer que podía llevar a cabo esta ardua labor pese a las dificultades que siempre se presentaban. Gracias por apoyarme y por demostrarme que todo trabajo y esfuerzo siempre tienen su recompensa.

A todos y cada uno con los que he compartido charlas, ideas, buenos y malos momentos durante este recorrido, muchas gracias.

Introducción

Objetivos

El objetivo principal del presente trabajo de esta tesis doctoral es poner de manifiesto la influencia del teatro musical español como elemento clave en la revalorización de lo hispánico entre 1898 y 1931 en el Río de la Plata. Mediante el estudio de las compañías, artistas, empresarios y músicos que componían las mencionadas agrupaciones teatrales, a través de la recopilación de documentación al respecto sobre el paso de estos artistas por los espacios escénicos del Río de la Plata, se llevará a cabo el análisis y extrapolación de esta presencia artística en un ámbito más amplio, no sólo en el musical, y se intentará demostrar que la presencia de estas compañías acrecentó el valor de hispanidad tras un periodo muy convulso en el que las relaciones con España se habían deteriorado. Para llevar a cabo este estudio ha sido esencial realizar un recorrido por los diferentes ámbitos artísticos, literatura, arquitectura, artes visuales y escénicas, que posibilitaron el intercambio continuado y la mezcla de expresiones culturales.

Esta investigación también pretende analizar los siguientes aspectos:

- 1) la importancia de la presencia española en esas manifestaciones artísticas (literatura, arquitectura, artes visuales y escénicas).
- 2) Estudiar de modo exhaustivo la presencia de las compañías líricas españolas integradas por cantantes, actores, empresarios, instrumentistas y escenógrafos que viajaron durante este periodo al Río de la Plata y, en concreto, a Uruguay.
- 3) Verificar la influencia del repertorio español en la creación y desarrollo de nuevos géneros teatrales locales.
- 4) Poner en valor los compositores y libretistas del teatro musical español y en especial, la figura de Antonio Camps Florit.

Estado de la cuestión:

La importancia y el desarrollo del teatro lírico español en el Río de la Plata en el periodo final del siglo XIX ha sido y constituye un aspecto poco investigado por la musicología española. Como analizaremos a continuación, son escasos los trabajos realizados al respecto tanto desde el ámbito nacional como el internacional. Desde una perspectiva global, interdisciplinar son menos aún los trabajos encontrados, por lo que hemos establecido necesario partir de esta visión holística para comprender el fenómeno de la zarzuela en la región rioplatense.

Se ha seleccionado el contexto uruguayo principalmente debido a la escasez de documentación existente frente a los numerosos estudios realizados al respecto en el ámbito argentino. No obstante, la historia de la vinculación hispánica en el contexto de la cultura teatral musical a finales del siglo XIX ha sido escasamente tratada, y su estudio se ha abordado siempre desde el aspecto plenamente musicológico y no desde una perspectiva que abarcara todos los parámetros artísticos que implica este género músico-teatral.

El periodo escogido permite realizar una retrospectiva muy amplia, condicionada obviamente por la cuestión política e histórica en la que se desarrolla esta etapa, pero siempre bajo el prisma de la visión de las relaciones artísticas con respecto a la vinculación con lo hispánico.

Partimos del contexto histórico-artístico de 1898: en julio de ese mismo año la flota española había sido hundida en Santiago de Cuba y el 26 de agosto en Cavite, Filipinas; ello trajo consigo la ruptura de las relaciones con Norteamérica y un cambio en la mentalidad e ideología, en la cultura y en el pensamiento de los artistas de ambas orillas del Atlántico. Manteniendo una lógica histórico-contextual, llegaríamos al periodo de 1931, condicionados por el inicio de la II República y el fin de la monarquía alfonsina. A nivel mundial, es una época de crisis que tiene como factor o expresión económica el Crack del 29 de la bolsa de Nueva York. Estos límites históricos, de manera especial el término de una mirada americana desde España que finaliza con la exposición Iberoamericana de 1929, hacen que nos cuestionemos el año 1930 como momento clave de fin del proceso de revalorización de lo hispánico que habíamos comenzado a analizar en la fecha de 1898, haciendo hincapié en las primeras décadas del siglo XX como fecha de su esplendor.

Hemos partido además del estudio de los movimientos de inmigración española de la población en el siglo XIX a Hispanoamérica, hecho que enlazaría con la segunda parte de la tesis, pues debido al movimiento de población existente, se produjo un tránsito cultural y vital de Europa

hacia América, mientras se desarrollaba una aculturación inversa de los países receptores hacia los emigrantes, que determinaba la aceptación de la nueva patria y la síntesis de sus tradiciones con la actividad de las jóvenes naciones americanas. Se transmitieron así los gustos, las modas y las formas culturales, nuevas maneras de construir y, con ello, los más recientes estilos arquitectónicos como la construcción de los teatros a la italiana y a la francesa al igual que ocurriera en España años antes y en algunos casos, de manera coetánea. Este fenómeno nos conduciría hasta la última reflexión del trabajo de investigación que versará sobre las relaciones musicales escénicas y la recuperación del patrimonio musical, ya que al haberse construido esos espacios escénicos para dicho uso con una serie de características similares a las que encontramos en España, pudieron realizarse grandes e importantes representaciones de teatro lírico que, curiosamente, en la mayoría de los casos, se encontraban ligadas a España, como es el caso de la zarzuela y el género chico.

Las investigaciones realizadas al respecto sobre el discurso de lo hispánico y sobre los literatos españoles e hispanoamericanos en el periodo final del siglo XIX, han sido de gran utilidad, así como los trascendentes trabajos de Amaro González de Mesa¹, Rojas Mix², Juan Carlos Caravaglia³, o Javier Noya⁴, entre otros, que han aportado el uso de conceptos así como un modelo metodológico a seguir, donde la idea de la *Nation-Building* o la construcción nacional ha sido fundamental para dar cohesión e integridad a los capítulos en que se ha dividido el trabajo.

Para contextualizar los aspectos relacionados con las artes plásticas en el territorio rioplatense, se han tenido en cuenta los trabajos realizados por los investigadores referentes en esta materia como Rodrigo Gutiérrez Viñuales⁵ y Ramón Gutiérrez⁶, o los de Argul⁷ y Carbajal⁸ en el caso de

¹ GONZÁLEZ DE MESA, Amaro. "Iberoamérica: identidad y nombre". En *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 541-542, 1995.

² ROJAS-MIX, Miguel. *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 1991.

³ GARAVAGLIA, Juan Carlos: *Construir el Estado, Inventar la Nación: El Río de la Plata, Siglos XVIII-XIX*, Buenos Aires: Prometeo, 2007.

⁴ NOYA, Javier. *La nueva imagen de España en América Latina*. Madrid: Tecnos, 2009.

⁵ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *La pintura argentina: identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada: Universidad de Granada, 2003.

⁶ GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad, 1805-1925*. Madrid: Fundación Mafre, 2006.

Por mencionar algunos de sus trabajos al respecto:

-----, "El 98 y la Reconquista Espiritual de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en Argentina". En *III Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de América (AEA)* (1998), coord. por Francisco Morales Padrón, 2000, pp. 396-411.

-----, "Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa. Presencia en el Centenario y proyección en la Argentina". En *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*. Buenos Aires, CEDODAL-Junta de Andalucía, 2007, pp. 87-92.

Uruguay, y otros más transversales como los estudios de las relaciones artísticas entre ambos continentes, del que mencionamos el magnífico trabajo realizado por Ana María Fernández García⁹ o de nuevo las investigaciones realizadas al respecto por el investigador Gutiérrez Viñuales.

En el ámbito de la arquitectura destacamos los referentes de Ramón Gutiérrez¹⁰, principalmente en el caso de Argentina y de Arana¹¹, Rey Ashfield¹² o Chebaratoff¹³, en el de Uruguay.

Respecto al estudio del teatro musical español en el ámbito rioplatense, nos encontramos, como bien recoge en su artículo Ángel Medina Álvarez, con la “Presencia de los músicos de América en la nueva música española”, un notable vacío documental. Según la apreciación de este investigador, no han sido analizadas en detalle las relaciones de la música española en relación con la iberoamericana. Ello es debido, probablemente, a una serie de vicisitudes: la falta de fuentes, el difícil acceso a las mismas, el diferente transcurso de las relaciones entre ambos países a lo largo de los siglos XIX y XX, la llegada del Franquismo y el aislamiento de España frente a la realidad americana¹⁴. Por su parte, en el caso de Uruguay –también escasamente documentado sobre el particular- partimos de los estudios de Lauro Ayestarán¹⁵, quien registró la aparición de las primeras compañías de zarzuela que llegaron a territorio uruguayo, o el referente del registro de las representaciones en el Solís durante un amplio periodo de cien años, realizado

------. “Escultores españoles en las conmemoraciones argentinas”. En *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*. Buenos Aires, CEDODAL-Junta de Andalucía, 2007, pp. 93-96.

⁷ ARGUL, José Pedro. *Las artes plásticas en Uruguay*. 1ª Edición, Montevideo: Ed. Barreiro y Ramos, S. S, 1966.

⁸ CARBAJAL, M; MORENO TORELLI, J, *La influencia española en las artes visuales del Uruguay*. Montevideo:Edición Galería Latina, 1992.

⁹ FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, *Arte y Emigración: La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*, Oviedo, Universidad, 1997.

¹⁰ GUTIÉRREZ, Ramón. *Espanoles en la arquitectura Rioplatense: siglos XIX y XX*, CEDODAL, 2006; ------. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid: Cátedra, 2002.

¹¹ ARANA, Mariano. *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. Montevideo: Publicaciones de la Universidad de la República, 1987.

¹² REY ASHFIELD, William. *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura.

¹³ CHEBATAROFF, Fernando y LOUSTAU, César J. *Uruguay: la herencia ibérica en arquitectura y urbanismo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2003.

¹⁴ MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. "Presencia de los músicos de América en la nueva música española." *Cuadernos de música iberoamericana*, 1996.p. 217.

¹⁵ AYESTARÁN, Lauro. *La música en el Uruguay*, Montevideo: SODRE, 1953.

por Denniel, Islas y Moreira.¹⁶, y los trabajos más actuales como el de Susana Salgado¹⁷, también sobre la historia de las representaciones en el Teatro Solís, así como el último y más completo referente a la presencia española en el teatro musical uruguayo a finales del siglo XIX y comienzos del XX, el estudio realizado por la musicóloga uruguaya Marita Fornaro¹⁸ y el grupo de investigación GIDMUS¹⁹ del CIAMEN, el cual nos han permitido tener una conciencia real de la situación de la lírica española en el Uruguay en el periodo analizado en este trabajo de investigación.

Por otro lado, sobre la actividad de los músicos españoles en el Río de la Plata hemos podido obtener documentación gracias a la información recogida en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*²⁰ y en el *Diccionario de la Zarzuela*, realizados²¹ por Emilio Casares, o los estudios de Celsa Alonso²², Victoria Eli²³ o Víctor Sánchez²⁴, entre otros, que han supuesto un claro referente sobre el particular.

Para finalizar, debemos destacar el papel que ha desempeñado la prensa histórica como herramienta de gran utilidad al recoger información de los hechos culturales y sociales en cada periodo histórico. En el caso de los aspectos musicales, se ha convertido en un medio de gran

¹⁶ DENNIEL, María Isabel, ISLAS NILDA, Inés, MOREIRA, Gladis. "Repertorio de compañías extranjeras de teatro, ópera y zarzuela presentadas en el Teatro Solís (1893-1993)". Trabajo para optar al título de Licenciado en Bibliotecología. Documento mecanografiado depositado en la Biblioteca de la Escuela Universitaria de Bibliotecología y Ciencias Afines "Ing. Federico E. Capurro", Montevideo, 1984.

¹⁷ SALGADO, Susana, *The Teatro Solís: 150 years of Opera, Concert, and Ballet* in Montevideo. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.

¹⁸ FORNARO, Marita. "Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos". Cuadernos de música iberoamericana. Vol. 13, 2007, pp. 35-64.

¹⁹ Grupo de Investigación responsable GIDMUS "Música, escena, escenarios en el Uruguay de los siglos XX y XXI". Trabaja con estrecha vinculación con el Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste (CIAMEN). Este grupo de investigación realizó un trabajo de documentación en el teatro Solís de Montevideo para la creación de su base de datos. La base de datos más grande del país sobre documentos referidos a la música, a partir de los programas y afiches de espectáculos. En la actualidad la base de datos cubre dos periodos: el de administración privada del teatro (1856 – 1937) y el de la reapertura (2004).

²⁰ CASARES RODICIO, Emilio. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1999.

²¹ CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

²² ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. "La música española y el espíritu del 98". *Cuadernos de música iberoamericana*, 1998, vol. 5, pp. 79-108.

²³ ELI RODRÍGUEZ, Victoria. "Las sociedades artístico-musicales". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, por CORREDANO, C y ELI RODRÍGUEZ, Victoria (coords.). Vol. 6, 2009, pp. 270-311.

²⁴ SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *Catálogos de compositores: Tomás Bretón*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 1997.

ayuda para contrastar información y poder así tener constancia de la presencia de los artistas y compañías de teatro lírico español que se han recogido en la investigación.

Fuentes empleadas: Bibliotecas, centros de investigación, etc.

A la hora de realizar una revisión de las relaciones entre España y el Río de la Plata ha sido fundamental la consulta de fuentes documentales y archivísticas que testimonian la presencia del teatro lírico español en el Río de la Plata. Las fuentes empleadas para la realización de esta tesis doctoral son en su mayoría primarias y proceden de diferentes bibliotecas y archivos españoles y extranjeros. El corpus central de la documentación estudiada está integrado por los programas de mano, *bordereaux*, conservados casi en su totalidad en el Teatro Solís de Montevideo y en la Biblioteca Nacional de Uruguay, así como partituras, métodos y tratados musicales en el Museo Histórico Nacional de Uruguay.

En primer lugar, se ha llevado a cabo una revisión a través de fuentes bibliográficas y archivísticas de la presencia de la zarzuela en el teatro lírico en el Río de la Plata y concretamente, en Uruguay.

En segundo lugar, se ha registrado y catalogado el repertorio y las compañías que actuaron en los teatros montevideanos en el periodo comprendido entre 1898-1931 y se ha analizado la presencia de los artistas vinculados al teatro musical español desde España y fuera de ella a través de diferentes medios como:

1. Prensa histórica del periodo comprendido entre 1898-1931 en España y principalmente en Uruguay y Argentina.

- En España destacamos la información consultada en la Biblioteca Digital Hispánica que cuenta con una serie de revistas teatrales del periodo estudiado, digitalizadas.
- En Uruguay ha sido fundamental la prensa histórica hallada en la Hemeroteca del Museo Histórico Nacional (MHN) y la consultada en la Biblioteca Nacional de Uruguay (BIBNA).

2. Documentación gráfica y escrita de los principales archivos españoles y rioplatenses como:

- En España, Instituciones Públicas como el INAEM con el Centro de Documentación Teatral, Centro de Documentación de Música y Danza o el Archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro, éste último se ha convertido en el núcleo central de la aportación gráfica de documentación teatral al respecto. Destacamos en este aspecto además la importante fuente que ha supuesto el Museo del Teatro de Catalunya.
- En Uruguay, el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE), nos ha proporcionado una documentación gráfica muy útil para poder justificar la presencia de estos artistas, compañías, e incluso sobre los espacios escénicos que se han estudiado en los que se llevaron a cabo representaciones de zarzuela. Asimismo, en la misma línea ha sido fundamental la aportación gráfica hallada en el Centro de Fotografía de Montevideo (CdF), que ha completado visiones de la realidad del momento desde los ámbitos sociales a los culturales. En este aspecto ha sido de gran utilidad el trabajo realizado en el Instituto de

Historia de la Arquitectura (IHA) de Facultad de Arquitectura de Montevideo en el que también hemos podido hallar toda la información gráfica en lo referente a los espacios, tanto escénicos como de otro orden, influenciados por la presencia española.

3. La Documentación administrativa del archivo del Teatro Solís de Montevideo, del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) ha sido una aportación esencial al poderse consultar las fuentes de los *Bordereaux* y constatar la presencia de las compañías de teatro lírico español, del mismo modo que los artistas, empresarios y diferentes músicos españoles en el principal espacio escénico de la ciudad. Además, sobre algunos compositores de teatro musical español en el caso de Uruguay, ha sido transcendental la documentación hallada en el Centro de Documentación Musical de Montevideo (CDM). En España también ha sido importante la aportación documental administrativa aportada por el Archivo del Museo Nacional del Teatro de Almagro.
4. Las partituras manuscritas y las ediciones impresas de los libretos de las obras relacionadas con el teatro musical español han sido consultadas principalmente en el Museo Romántico, perteneciente al Museo Histórico Nacional de Montevideo (MHN) y el archivo del Centro Gallego de Montevideo. En España, el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores Españoles (SGAE), en lo tocante a la consulta de partituras y la Biblioteca/Centro de Apoyo a la investigación de la Fundación Juan March a los libretos.
5. Por otra parte, a la hora de analizar los programas de mano y carteles de los principales teatros rioplatenses han resultado ser fundamentales los fondos del CIDDAE, BIBNA, el Centro de Documentación de Teatro y Danza de Buenos Aires (CDT), la Biblioteca del Teatro Colón, y el archivo personal del musicólogo bonaerense Juan María Veniard. Además, se ha podido utilizar documentación encontrada en el Archivo Histórico del Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires.
6. Sobre los compositores de zarzuela españoles que trabajaron en el Río de la Plata, pero que realizaron su formación en España, destacamos la Consulta del Archivo del Conservatorio Superior de Música de Madrid, el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE y la información aportada por la sección de musicología de la Biblioteca de Catalunya, así como los fondos consultados en la Biblioteca/Centro de Apoyo a la investigación de la Fundación Juan March.

7. Para el trabajo de documentación bibliográfica hemos contado principalmente con los fondos de la Biblioteca Nacional de España, en la sala Barbieri, la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, la Biblioteca de la Universidad Pablo de Olavide, la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, las bibliotecas de la Universidad Complutense de Madrid y de la Universidad de Barcelona, así como la Biblioteca Nacional de Catalunya, entre otras. En América del Sur ha sido fundamental la Biblioteca Nacional de Uruguay así como la Biblioteca de Facultad de Arquitectura y la de la Facultad de Humanidades, además de la del Teatro Colón de Buenos Aires y la Biblioteca del Centro de Documentación de Teatro y Danza de Buenos Aires (CDT) .
8. Por otro lado, ha sido de gran valor para este estudio poder realizar entrevistas a especialistas en la material como la familia Scorza o al difunto Jorge Ángel Arteaga, un auténtico pilar para el género chico en la ciudad de Montevideo, así como el musicólogo Juan María Veniard en Buenos Aires. Sus apreciaciones, trayectorias y anécdotas sobre el teatro musical español en el Río de la Plata han aportado una visión enriquecedora y viva de la misma.

Estructura y plan de trabajo

El planteamiento de esta investigación fue la localización, revisión y análisis detallado de los programas de mano, documentación administrativa y documentación fotográfica, así como de tratados, métodos y bibliografía relacionada con la presencia del teatro lírico español en el Río de la Plata. Una vez examinada esta documentación, resultaba evidente el peso y la relevancia de la presencia española en el territorio platense, en este género musical, en el periodo final del siglo XIX y comienzos del siguiente. Además, no hemos podido obviar el hecho de que no estábamos ante un fenómeno aislado por lo que desde el inicio hemos centrado la investigación desde una perspectiva fundamentalmente humanista. Abarca aspectos relacionados con la literatura, la arquitectura, la pintura, la escultura, la fotografía, el cine, las artes gráficas o la música y las artes escénicas. Por lo tanto, se convierte en la aportación de una visión un tanto novedosa sobre la cuestión, debido a que en la mayoría de los casos se han llevado a cabo estudios desde una disciplina concreta y no desde una óptica multidisciplinar.

La importancia que tuvo la presencia española en las distintas manifestaciones artísticas, pintura, música, arquitectura y teatro, realmente llegó a suponer un intercambio constante y continuo, el

cual se ha podido constatar a través, en este caso, de la investigación de las compañías de teatro lírico español, de las programaciones, del imaginario que se creó gracias a las representaciones, a la publicidad que se daba de estos artistas, produciéndose así un intercambio continuo entre ambos países por medio de los mencionados ámbitos artísticos.

Esta Tesis Doctoral consta de diferentes capítulos que pretenden estar integrados para ofrecer un discurso cualificado para estudiar las relaciones España-Uruguay y sus diferentes facetas. Para poder lograr un resultado coherente a la luz de la perspectiva transversal desde la que se ha querido orientar el estudio, se ha organizado el tema partiendo de lo general para concluir en lo particular. Teniendo como punto de partida lecturas genéricas que han servido para contextualizar los diferentes ámbitos, nos hemos adentrado en una etapa ulterior en lecturas científicas especializadas sobre el tema, tanto a nivel nacional como a nivel internacional. Para ello, se ha llevado a cabo una metodología histórica donde ha sido fundamental el trabajo de análisis de fuentes primarias y también la investigación de campo, con las entrevistas a especialistas en la materia.

En el primer Capítulo se aborda la perspectiva de lo hispánico en el análisis de la identidad y en el discurso literario rioplatense. Se analizan los diferentes significados de lo que entendemos por lo hispánico, pasando por el estudio del fenómeno de la inmigración española en el Río de la Plata, tan relevante en este periodo final de siglo y que nos lleva al tratamiento de los caminos de ida y vuelta en el pensamiento y el discurso cultural desde las dos posturas: la visión de España desde España en el ensayo y la visión de España desde América en el discurso literario.

El segundo capítulo estará centrado en la proyección de lo hispánico, en este caso, en las artes visuales, dentro del periodo objeto de nuestro estudio (1898-1931). Para ello, se llevará a cabo una exhaustiva revisión de las principales manifestaciones arquitectónicas, pictóricas, escultóricas, fotográficas, cinematográficas y en las artes gráficas, todo ello vinculado siempre al ámbito de las artes escénicas y al fenómeno de la zarzuela, en particular.

La tercera parte de la investigación estará enfocada al ámbito musical en el que analizaremos desde el origen del discurso hispánico y su presencia en el teatro musical rioplatense, hasta su eclosión y periodo de esplendor mediante el estudio de los repertorios, de la evolución de los temas representados, de los artistas, cantantes, empresarios, y escenógrafos, con un análisis detallado de las compañías de zarzuela que se dieron lugar en Montevideo durante el periodo comprendido entre 1898 y 1931, germen de la recepción de lo hispánico desde el punto de vista escénico y musical. La labor de esas compañías en Uruguay proporciona un punto de partida

fenomenológico para desarrollar la comprensión de lo español en el país oriental del Río de la Plata.

Como tareas específicas, esta pretensión ha supuesto la creación de un catálogo de las compañías, a través de la revisión de los *bordereaux* y de los programas de mano, carteles e información de la prensa histórica. Por tanto, para la realización de esta parte de la tesis doctoral, se ha hecho necesario utilizar una metodología específica que permita un abordaje claro y exhaustivo de ese volumen de datos. Respecto a la metodología empleada para la realización de los capítulos 3 y 4 hemos tomado como modelo los trabajos de tesis doctorales de Elená Micó Terol²⁵ y Antonio García Oliver²⁶. De otro lado, para la clasificación de las representaciones de teatro musical, de los repertorios y compañías, hemos establecido el modelo de clasificación mediante tablas organizadas cronológicamente utilizado por Joaquín Turina Gómez en su estudio sobre el Teatro Real de Madrid²⁷.

Con la información documental y la extraída como consecuencia de la elaboración de esa catalogación arriba referida, hemos abordado el estudio en un cuarto capítulo de los compositores de teatro musical español, que contribuyeron a construir ese discurso de lo hispánico en el teatro musical rioplatense. Realizaremos una recopilación de los principales músicos que pasaron por dicho territorio o bien estrenando sus obras o llevándolas a cabo, para finalmente centrarnos en el caso del compositor menorquín Antonio Camps (1846-1903), que vendrá a ejemplificar todo lo expuesto anteriormente al convertirse en un paradigma de la contribución española en el ámbito de la enseñanza musical rioplatense y que ensalzará el prestigio y consecuente consideración de los músicos españoles en este periodo de final de siglo.

En definitiva, este trabajo propone dar a conocer una nueva visión de la relación existente en las artes, a partir de la aproximación a una realidad caracterizada inicialmente por la crisis conceptual de lo hispánico, y por el proceso de emigración demográfica. Los nexos existentes entre literatos y ensayistas enlazan con un conjunto de relaciones artísticas que aceleran en el campo de las formas, la antigua proximidad entre el Cono Sur y la antigua metrópolis. De la presencia de lo artístico pasamos a la vinculación con lo escénico, y de ahí a un extenso campo del teatro lírico, con los artistas que compondrían las compañías de teatro lírico español, desde los actores a los directores de orquesta o los compositores de las obras que se representaban en los principales

²⁵ MICÓ TEROL, Elena. *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana*. 2011. Tesis Doctoral. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.< <http://hdl.handle.net/10803/81929>> (consultado 12-12-2013).

²⁶ GARCÍA, Oliver; ANTONIO, José. *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Universidad de Granada, 2013.

²⁷ TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

espacios escénicos de las ciudades rioplatenses. Hemos pretendido incorporar a ese análisis un conjunto de documentos gráficos y documentales que por sí mismos manifiestan el importante papel que en la caracterización de la sociedad uruguaya ha jugado siempre el teatro lírico español, muy poco considerado en la historia de la música, de la cultura española en general, con respecto a su repercusión internacional.

Como se ha dicho anteriormente, la originalidad de nuestro planteamiento subyace en el enfoque, ya que constituye un estudio con amplitud de miras, realizado desde una perspectiva artística multidisciplinar. Una vez abordado el problema en su conjunto y planteadas las relaciones entre población, pensamiento y fenómenos artísticos, se ha mostrado las derivaciones de lo hispánico tomando como premisa que los datos y hechos seleccionados estuvieran relacionados con el teatro musical o las artes escénicas. La documentación que se aporta recoge en muchos casos a músicos olvidados como es el caso del menorquín Antonio Camps, sobre el que hemos podido recopilar una ingente cantidad de documentación gráfica y documental de gran valor y que hasta el momento no se había recogido en ningún estudio previo. El hecho de haber podido obtener esta nueva documentación de un caso aislado vendría a enfatizar la importancia de la presencia del teatro musical español y tendría importancia en relación a la revalorización de este género que se ha menospreciado en la historia de la música universal.

Por lo tanto, esta Tesis Doctoral quiere contribuir a ofrecer una visión transversal, amplia y sistemática del papel que jugó la zarzuela en la cultura musical uruguaya a finales del siglo XIX, para sumarse así a la labor de completar, a través de la aportación de un rico aparato documental y de su enfoque globalizador, los trabajos ya realizados sobre la cuestión.

Capítulo I

Lo hispánico en el análisis de la identidad y en el discurso literario rioplatense



"...Si España quiere recuperar su puesto ha de esforzarse para restablecer su propio prestigio intelectual y luego llevarlo a América e implantarlo sin aspiraciones utilitarias".

Ángel Ganivet, *Idearium Español*. Granada. Vda. E Hijos de Sabatel, 1897.

Juan Zorrilla de San Martín: "Si nosotros somos españoles nacidos en América, como vosotros, señores, sois americanos nacidos en España"... "sino porque yo creo que ese amor a España, esa consecuencia con España, es la razón de nuestra vida, la razón de nuestra libertad, de todo nuestro pasado y sólo sobre esa base podemos conquistar, como conquistaremos nuestro porvenir".

Sabat Pebet, Juan Carlos. *Contribución Hispánica a la Cultura Uruguaya*. Institución Cultural Española del Uruguay, Montevideo, 1950.

Introducción

En este primer capítulo, partiremos del análisis de los conceptos de lo hispánico, de sus diversos significados y valoración en el tiempo, desde el origen de este término que, por tener un lugar central en la definición de la identidad de lo americano, se encuentra en una continua evolución. Constituye un nexo para entender el modo que se engarza con los fenómenos e intercambios culturales entre la antigua metrópolis y las naciones del Río de la Plata, en el marco tan significativo de los movimientos migratorios que tuvieron lugar a finales del siglo XIX. Conceptos, identidad y capital humano se convierten en factores para comprender las especiales relaciones entre España y el Río de la Plata durante ese período.

Significados de lo hispánico

Es preciso comenzar con la reflexión sobre el análisis de los diferentes significados con que se entiende el término de lo "hispánico". Son conceptos que pueden concebirse de muy diferentes maneras según el enfoque y el lugar desde donde se realicen. No es lo mismo analizar el concepto desde la bibliografía e investigaciones realizadas en territorio español que las elaboradas desde territorio americano. Estas definiciones nos vienen siempre a ilustrar sobre "identidad", con complejos vínculos donde se entrelaza una idea de América, de las relaciones de poder y de los sentimientos nacionalistas, que tenemos que analizar desde una posición alejada para que puedan ser descifradas. Tales cuestiones han causado y siguen originando polémica en el ámbito histórico-artístico, cultural, político y social.

Desde comienzos del siglo XIX, Hispanoamérica vive un periodo de cambios y transformaciones. Es un siglo de la lucha por las independencias, de búsqueda de sus orígenes, de movimientos independentistas y de fenómenos masivos de inmigración. Dichas transformaciones arrastrarían un auténtico fenómeno de variación en la población, de carácter social, que a su vez estarían ligados a la transferencia de la información asociada a distintos canales, no sólo el artístico y, por tanto, una asimilación y evolución del concepto de lo español.

Por su parte, la situación de España tampoco pasa por un momento estable, ya que pierde las últimas posesiones de Ultramar. Lo que durante mucho tiempo -400 años aproximadamente- había sido uno de los puntos de apoyo y desarrollo para la Península, ahora se derrumbaba. Aparece entonces en el horizonte otra potencia política de voluntad hegemónica sobre el continente, los Estados Unidos de América.

Para entender el sentimiento de identidad de España en esta fecha decisiva de 1898, analizaremos el origen histórico del término “Hispania”, utilizado desde las Edades Antigua y Media. Desde el periodo romano existía esa conciencia de identidad cultural política hispana, comprendida como concepción geográfica, como territorio²⁸. En la Edad Moderna, con la llegada de los Reyes Católicos, la supremacía de la monarquía hispana superaba al resto de Europa y se alzaba imperante, con políticas internacionales y dominios de Ultramar. Fue un auténtico periodo de esplendor para los españoles en lo político, en lo militar y en lo artístico: el Siglo de Oro de la literatura y la pintura. También es un momento en el que la monarquía hispánica se encuentra completamente ligada a la identidad católica.

El siglo XVIII se convierte en un periodo convulso en el que España cambia de la monarquía de los Habsburgo a los Borbones y comienza a crearse un conflicto y un periodo decadente precedente al proceso de la revolución liberal. El siglo XIX vino acompañado de este retroceso de España respecto a Europa que curiosamente fue alabado por los románticos que valoraron este estancamiento como un símbolo de fidelidad a la propia identidad hispánica, a su tradición y sus raíces. Los artistas europeos y americanos acudían a la Península para plasmar esa visión casticista de la España que se estaba vendiendo.

El siglo XX trae consigo una percepción de lo español muy difícil. Es una época de cambio del liberalismo a una democracia incompleta, de crisis en el sistema político que llevará a periodos de dictaduras y de cambio hacia la República, a la pérdida del Imperio americano y, a partir de ese momento, el cambio total de conciencia sobre lo hispánico mediante el regeneracionismo, el esfuerzo nacionalizador español de Primo de Rivera y un proceso de búsqueda de identidad. Posteriormente, con la Guerra Civil y el Régimen de Franco se llega a una situación nueva en las relaciones con el continente americano, donde la defensa del orden político y un cierto estancamiento van a ser las características más destacadas.

Estas derivaciones del supuesto carácter de lo español, sumado al papel sobresaliente de la Península como metrópolis en el pasado constitutivo de las naciones americanas, van a configurar una presencia tan cercana como para que sea un concepto muy trabajado por la literatura americana de los países del Río de la Plata, y para que su valoración implique de un modo pasional, posiciones favorables o contrarias a lo hispánico. Su desarrollo escrito tendrá el valor de la sentencia del periodo histórico pasado o coetáneo, y esa imagen que se forja en el

²⁸ COLOM GONZÁLEZ, Francisco. *Relatos de la Nación. La construcción de las identidades Nacionales en el mundo hispano*, Vol. 1, Madrid: Iberoamérica, 2005. p.464.

período que nos ocupa condicionará también la opinión pública y continuidad del tema como *topos* histórico y cultural.

Con respecto al origen y evolución de los términos, la aportación del estudio realizado por Amaro González de Mesa sobre la identidad iberoamericana y análisis de las distintas denominaciones a lo largo de la historia²⁹, nos lleva a comprobar la variedad existente dentro y fuera del territorio. En lo referente a la visión que podamos tener desde España, desde el descubrimiento de América, los apelativos han sido claves para su identificación en todo el mundo. Desde la errónea denominación de las Indias, al creer que se encontraban en Asia y que se mantuvo durante siglos, hasta llamarlo el Nuevo Mundo.

No es hasta el siglo XIX cuando se utilizó el término Hispanoamérica o Repúblicas hispanoamericanas, haciendo referencia a esa parte de los dominios españoles de Ultramar. Este término había empezado a utilizarse antes de que se hubieran iniciado los movimientos emancipadores, a inicios del siglo XIX. En este momento comienza a hablarse de una “identidad común” marcada por la búsqueda de orígenes paralelos que se examinaban de nuevo en los orígenes hispánicos; ideas que desarrolló Bolívar basadas en los vínculos de la sangre, de creencias y fundamentalmente de la lengua (*Ver “Carta de Jamaica”*)³⁰.

Aún tras la desaparición del dominio español, consolidada ya la independencia de los nuevos países, siguen éstos utilizando la expresión América Española, como definitoria de su identidad, como consta en los tratados entre Perú y Colombia y entre Colombia y Chile de la época de la independencia en los que se estipula que “ambas partes se obligan a interponer sus buenos oficios con los gobiernos de los demás Estados de la América Española para entrar en este pacto de unión[...]” Esta identidad constituía además una afirmación de solidaridad frente a los enemigos comunes³¹.

De esta misma manera, la denominación de Rojas Mix de “hispanoamericanismo” que se inicia en España, surge en los antiguos dominios de Ultramar como una forma de afirmar su identidad

²⁹ GONZÁLEZ DE MESA, Amaro. “Iberoamérica: identidad y nombre”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 541-542, 1995, p.57.

³⁰ BOLÍVAR, Simón. *Carta de Jamaica*, Barcelona: Linkgua digital, 2010.

³¹ *Ibíd.*, p.68.

frente a ésta³², debido a que España continuaba viéndose como el enemigo común contra el que seguían luchando tras las guerras de emancipación e incluso tras haberse afianzado la independencia de los nuevos Estados americanos. Durante un largo periodo de tiempo se temía que España intentara reconstruir su imperio ultramarino, lo que explica la aceptación del concepto como defensa³³.

La primera vez que se utilizó el término de América Latina -según Phelan- fue en 1861, coincidiendo con la expedición del general Prim a México, en un artículo de L.M. Tisserand³⁴. A partir de la década de los sesenta, los autores franceses comenzaron a prodigarse en el término cuando se referían a la preocupación de los asuntos mexicanos.

Así, Enault le da el nombre de América Latina a la América Central y Meridional porque, según afirma:

Fue descubierta y colonizada por los pueblos de la Península Ibérica, los españoles y los portugueses, que por filiación directa están unidos a la civilización romana, y cuya lengua procede directamente – no sin mezcla- de la que se hablaba en Roma³⁵.

De este modo, podemos afirmar que el gentilicio de América Latina se asentó en Francia. Allí se difundió incluso por medio de la prensa, a partir de la publicación de la revista que se tituló *La América Latina*, editada en Francia y aceptada en todo el mundo. Esto hizo que se reafirmara lo “latino” como algo negativo ya que España lo entendía como la negación de su obra en América.

Volviendo a la teoría de González de Mesa, el término Hispanoamérica surgió en tierra americana y fue defendido por los criollos independentistas para diferenciarse de España. A partir de 1868 ese sentimiento antiespañol aumentó y, con el levantamiento de Cuba y Puerto Rico, cesó la comunicación entre España e Hispanoamérica. No fue hasta el año 1880 cuando se produjo un nuevo acercamiento entre España e Hispanoamérica con la celebración en Madrid en 1881 del

³² ROJAS-MIX, Miguel. *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 1991.

³³ GONZÁLEZ DE MESA, Amaro. “Iberoamérica: identidad...” op.cit.p. 69.

³⁴ PHELAN, John Leddy. *El origen de la idea de América*, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras; Unión de Universidades de América Latina, 1979.

³⁵ GONZÁLEZ DE MESA, Amaro. “Iberoamérica: identidad ...”op.cit. p. 69.

*Congreso Internacional de Americanistas*³⁶. Tal evento se volvió a celebrar en Huelva y en México y ayudó a que se propiciaran y se activaran las relaciones entre intelectuales españoles y americanos. Años más tarde, con la conmemoración del *IV Centenario del Descubrimiento*, en 1892, resurgió de nuevo el vocablo Hispanoamérica.

Otro factor que influyó de manera decisiva en el asentamiento y transformación del término Hispanoamérica fue el de la inmigración que desarrollaremos con más profundidad en el siguiente apartado. Es entonces cuando se produce un momento en el que “los Indianos enlazaron de forma espontánea su patria de adopción con la patria de origen y tendieron un puente trasatlántico por el que circularon fluidamente las personas, las cosas, las modas y los capitales”³⁷, como diría Santiago Melón Fernández en su obra *El viaje a América del profesor Altamira*. Con este proceso de inmigración se asientan los vínculos que se habían perdido en el siglo anterior.

Debido al cambio de siglo, se hace hincapié en la idea de que España, durante la Primera Guerra Mundial, recuperó una significación central en el imaginario colectivo de una gran parte de la opinión pública, sobre todo en Argentina. Se interpretó desde España el término Hispanoamérica con sentido distinto al que le habían dado los criollos en el periodo de emancipación. La visión cambia y se vuelve mucho más positiva, es decir, no se acusa un distanciamiento entre ambos países sino que, por el contrario, se produce ahora un notable acercamiento y una mayor y mejor comprensión³⁸.

Esta fundamentación de lo español se acrecentó con la celebración del día del “genio hispano” el 12 de octubre de 1917, por orden del presidente argentino Hipólito Yrigoyen (1852-1933), ensalzando el Día de la Raza en homenaje a España. Ese “genio hispano” fue entendido como “el prodigio del descubrimiento” y la “conquista”.

Es decir, rehabilitaba a España por el descubrimiento, la conquista y la colonización de América, presentados como sus principales aportes a la civilización occidental, distanciándose de la “leyenda negra” que había nutrido la hispanofobia hasta finales

³⁶ Estas reuniones llevadas a cabo entre Europa y América desde 1877 en Nancy (Francia) y que tienen lugar cada dos años hasta la actualidad (2018), han reforzado los vínculos existentes entre ambos continentes desde ámbitos como la historia, el arte, la literatura, las identidades, entre otros aspectos.

³⁷ MELÓN FERNÁNDEZ, Santiago. *El viaje a América del profesor Altamira*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987.p.14.

³⁸ GONZALEZ DE MESA, Amaro. “Iberoamérica: identidad ...”op.cit. p. 85.

del siglo XIX y en sintonía con el sentido auto celebratorio que paralelamente cobraba esta fecha en la península³⁹.

La intención de Yrigoyen con la fijación de este día como celebración estatal era la de promover la unión de culturas entre las diferentes naciones latinoamericanas, buscando en su pasado la relación con España que, en esos momentos convulsos de la Primera Guerra Mundial, les reforzaba en la posición neutral que había adoptado España y que ellos querían promover. Pero no sólo fue el Estado argentino el que impulsó este acto hispánico del 12 de octubre; se unieron a la causa diversas asociaciones de intelectuales como la Liga Patriótica Argentina Pro Neutralidad, que instaban a la población porteña a solidarizarse con la madre España⁴⁰.

La defensa de lo hispánico en este periodo no sólo se dio desde América sino que se fomentó también desde España. La intención de fortalecer esta nueva cohesión con las antiguas colonias del continente se hizo patente a través de la diplomacia cultural y la advocación de los inmigrantes residentes⁴¹, aglutinados en asociaciones como la Institución Cultural Española, el Club Español o la Asociación Patriótica Española⁴².

Incentivaron esta postura los discursos y colaboraciones de intelectuales y políticos españoles partidarios de esta relación hispanoamericanista, como Juan Vázquez de Mella, Antonio Maura y Jacinto Benavente. O periodistas que colaboraron en los “diarios argentinos y españoles como José María Salaverría, José María Monner Sans, Javier Bueno, Francisco Martín Llorente, Enrique Domínguez Rodiño y Manuel A. Bares entre otros [...]”⁴³.

En los años veinte, la dictadura de Primo de Rivera desarrolló una política hispanoamericanista e hizo realidad algunos proyectos de los liberales intelectuales, que asentaría en el país la doctrina

³⁹ MARCHILHACY, David. “las fiestas del 12 de octubre y las conmemoraciones americanistas bajo la Restauración borbónica: España frente a su pasado colonial”. En *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, nº86, 2011.

⁴⁰ Véase, el número “Asuntos internacionales”, *La Prensa*, 12/10/1917. En CASTRO MONTERO, Ángela; DE CRISTÓFORIS, Nadia (Coord.) *Entre Europa y América. Circulación de ideas y debates entre las dos Guerras Mundiales*, Buenos Aires: Ediciones Foga, 2014, p. 46.

⁴¹ DEL ARENAL, Celestino. *Política exterior de España y relaciones con América Latina: iberoamericanidad, europeización y atlantismo en la política exterior española*, Madrid, Siglo XXI, 2011. En CASTRO MONTERO, Ángela; DE CRISTÓFORIS, Nadia (Coord.), *Entre Europa y América. Circulación de ideas y debates entre las dos Guerras Mundiales*. Buenos Aires: Ediciones Foga, 2014.p.

⁴² Acerca de estas instituciones, véase GARCÍA SEBSASTIANI, Marcela (dir.), *Patriotas entre naciones: Élite emigrantes españolas en Argentina*, Madrid, Editorial Complutense, 2010, citado por CASTRO MONTERO, Ángela; DE CRISTÓFORIS, Nadia (Coord.), *Entre Europa y América. Circulación de ideas y debates entre las dos Guerras Mundiales*. Buenos Aires: Ediciones Foga, 2014.P. 47.

⁴³ CASTRO MONTERO, Ángela; DE CRISTÓFORIS, Nadia (Coord.), *Entre Europa y América...op.cit.* p. 48.

de la Hispanidad. Hundía sus raíces en el pensamiento conservador español que identificaba a España y al imperio con el catolicismo. Es la teoría que defendieron intelectuales como Menéndez Pelayo o Ramiro de Maeztu, en una línea reaccionaria que sería matizada por otros intelectuales como Unamuno, que se convertiría en el primero en emplear el vocablo *hispanidad*; en 1909 escribía así:

Digo Hispanidad y no españolidad para atenernos al viejo concepto histórico-geográfico de Hispania que abarca a toda la Península Ibérica, para incluir a todos los linajes, a todas las razas espirituales, a las que han hecho el alma terrena-terrosa sería mejor acaso- y a la vez celeste de Hispania⁴⁴.

En época franquista, Franco se referiría a la Hispanidad como una gran familia de pueblos, así afirmaba: “con las mismas costumbres y maneras de pensar, y creemos que los problemas que entraña la vida en común podemos resolverlos como en una familia bien avenida”. Pero se refería a la fe católica de los pueblos de América, no a otras cuestiones identitarias. Posteriormente, en 1946, a través del Instituto de Cultura Hispánica, se procedió a la difusión, estudio y defensa de la cultura hispana y se potenció el intercambio cultural, principalmente desde una posición ideológica y política dirigida a la consecución de los objetivos del régimen⁴⁵.

Sobre el concepto de lo hispánico también podemos encontrar diferentes reflexiones de varios literatos, intelectuales de la época o a través de estudios contemporáneos posteriores que reflexionan sobre heterogéneas interpretaciones del concepto visto, por ejemplo, como la reminiscencia o recuerdo de un pasado asociado a las fiestas tradicionales, a lo popular, a los acontecimientos en la ciudad, como escenificaciones políticas y religiosas, algo que sucedía desde tiempo colonial hasta la llegada de la sociedad posrevolucionaria. Desde el uso que se hacía de los espacios públicos para la realización de los festejos populares hasta las celebraciones religiosas y la pertenencia del mundo colonial rioplatense a la cultura católica ibérica. La fiesta urbana, la participación popular y la respuesta del poder aportan una información representativa de las sociedades hispanoamericanas y configuran una nueva definición en el Río de la Plata⁴⁶.

⁴⁴ GONZÁLEZ DE MESA, Amaro. “Iberoamérica: identidad y nombre” En JIMÉNEZ, Juan Ramón, CORTÁZAR Julio, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Gráficas 82-Instituto de Cultura Hispánica, julio-agosto 1995, p.89.

⁴⁵ GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo Delgado. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Editorial CSIC-CSIC Press, 1988.

⁴⁶ CORVA María Angélica, reseña de la obra de GARAVAGLIA, Juan Carlos: *Construir el Estado, Inventar la Nación: El Río de la Plata, Siglos XVIII-XIX*, Buenos Aires: Prometeo, 2007.

Otra visión estudiada por el investigador Gutiérrez Viñuales es la de “Hispanismo como factor de mestizaje⁴⁷” donde, a raíz de los distintos discursos artísticos, como la arquitectura, la pintura o la literatura, ha ido desarrollándose este vínculo cultural a través de la asimilación de lo hispánico en las diferentes vertientes artísticas, sobre todo, en las tres primeras décadas del siglo XX, como veremos a continuación en los siguientes apartados de este capítulo primero.

A este respecto afirma Gutiérrez Viñuales:

La unidad de destino hispánica está en su interior fracturada en grandes trozos representativos que contienen diversas expresiones. Acaso el aliento de dominación de la meseta castellana sea el más puro agente constitutivo de lo hispánico; creación de tan heterogéneos componentes que su mensaje ha continuado siendo el de esa sublime limpieza racial que, lejos de toda higiene purista, ha gozado asumiendo contenidos de otros paisajes humanos, derramándose por todos los campos de la tierra como superior factor para injertarse en otros troncos y producir vida nueva[...] ⁴⁸

Así, asume el hispanismo como ese ente mestizo entre lo hispánico y lo indígena, la tradición y la inspiración entre otros países inmigrantes.

Si profundizamos en el sentido de la asimilación de identidades, en el caso de Uruguay y respecto a la visión de lo hispánico, destacan las apreciaciones de Emilio Irigoyen sobre las herencias visibles e invisibles. En su obra *La patria en escena*, nos habla de la idea de la autoridad, el orden y la imagen de la identidad de los uruguayos, de los aspectos estéticos del poder presente en las ceremonias oficiales y en lo cotidiano también. Precisamente la construcción del Estado a través de una estética del poder, con el análisis de los textos de las ceremonias, las fiestas, la construcción de las plazas públicas o el estudio de las obras de arte, permite identificar nexos de continuidad entre los usos y representaciones de la época de la dominación española y la evolución de los mismos en el período republicano⁴⁹.

⁴⁷ GUTIÉRREZ VIÑALES, Rodrigo. “El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)”. En *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, 2003, pp. 167-185.

⁴⁸ CIRLOT, J. E. “Hispanismo”, En *Diccionario de los Ismos*, Argos (1ª ed. 1949) Barcelona, 1956, p.182. En GUTIÉRREZ VIÑALES, Rodrigo. “El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)”. *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, 2003, p. 167.

⁴⁹ IRIGOYEN, Emilio. *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay*. Textos, monumentos, representaciones. Montevideo: Trilce, 2000. El trabajo de Irigoyen abarca el periodo de la dictadura uruguaya (1973-1984), pero es de gran utilidad para este estudio debido a que contempla las ideas de la asimilación de la identidad hispánica en lo referente a las representaciones y ceremonias oficiales, desde el origen de las mismas, en esa visión histórica retrospectiva.

Desde una perspectiva más conforme a un orden sentimental, podríamos añadir las reflexiones realizadas por el escritor Sabat Pebet sobre las relaciones de España y América. Es vehemente en su afirmación y es muy significativa su obra porque en ningún momento intenta poner en valor de superioridad una cultura sobre otra; lo que pretende demostrar es cómo lo español se ha asimilado al medio y ha contribuido de distintas maneras al afianzamiento de la cultura uruguaya.

[...] Seguro que podemos estar de acuerdo que no habrán de amenguarse ni interrumpirse cualesquiera sean los acontecimientos políticos, sociales o filosóficos que se produzcan en los pueblos de nuestra estirpe, acontecimientos que serán siempre accidentales, responderán a circunstancias momentáneas y corresponden, exclusivamente a la vida interna de cada pueblo que, siendo libre y soberano para dirigir sus destinos, no debe tolerar injerencias extrañas; en cambio, los motivos de orden sentimental nacieron y viven reclusos en lo más recóndito de nuestro ser a impulsos de hechos históricos y obedeciendo a factores de consanguinidad. Nos lo dijo en Montevideo el ilustre argentino D. José León Suárez, en estas sus dos magníficas afirmaciones: “No somos hispanistas porque sí, sino porque no podemos ser otra cosa”[...] “El Ibero americanismo es el elemento básico de los glóbulos de nuestra sangre y de la materia de nuestro cerebro”⁵⁰.

El capital humano: La emigración española hacia el Río de la Plata

El fenómeno de la inmigración española en el territorio rioplatense ha sido ampliamente investigado por diferentes historiadores en España y en territorio americano. Por citar algunos ejemplos clave, los estudios de Carlos Zubillaga en Uruguay y de P. Devoto en Argentina, y las investigaciones de Consuelo Naranjo en España, que constituyen los pilares al respecto⁵¹. Una

⁵⁰ SABAT PEBET, Juan Carlos. *Contribución Hispánica a la Cultura Uruguaya*. Montevideo: Institución Cultural Española del Uruguay, 1950, p. 5.

⁵¹ Sobre este tema puede consultarse a ZUBILLAGA, Carlos. *Hacer la América: estudios históricos sobre la inmigración española al Uruguay*. Editorial Fin de Siglo, 1993; “Inmigración española y participación política en Uruguay”, En *Estudios migratorios latinoamericanos*, 1996, vol. 11, no 32, p. 3-24. “Los inmigrantes españoles en la configuración del movimiento sindical uruguayo”. En *Españoles en el Uruguay*, 1997, pp. 93-115; *La utopía cosmopolita: tres perspectivas históricas de la inmigración masiva en Uruguay*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998; DEVOTO, Fernando J. *El revés de la trama: políticas migratorias y prácticas administrativas en la Argentina (1919-1949)*. Desarrollo económico, 2001, p. 281-304; DEVOTO, Fernando y BENENCIA, Roberto. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Sudamericana, 2003; NARANJO OROVIO, Consuelo; LIDA, Clara E. *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*. 1999; NARANJO OROVIO, Consuelo. *Las migraciones de España a Iberoamérica desde la Independencia*. Madrid, Editorial CSIC-CSIC Press, 2010.

visión más actual sobre la inmigración a Hispanoamérica es la investigación de Javier Noya, plasmada en su obra sobre *La nueva imagen de España en América Latina*⁵².

[...] es un hecho que en el siglo XIX las élites argentinas o mexicanas viajaban antes a Francia que a España, pues la primera representaba la Modernidad y el desarrollo, mientras que la segunda representaba la decadencia y el estancamiento social, económico y político. Como es sabido, muchos intelectuales latinoamericanos en aquel momento atribuían las causas de los problemas latinoamericanos a la semilla española. La salida era “desespañolizar” América del Sur. Sólo cortando estas raíces podría medrar la nueva semilla plantada con la Independencia.

La emigración económica desde España durante el XIX continuaría alimentando esta imagen de España como potencia venida a menos. Los emigrantes pobres y analfabetos reforzaban el estereotipo anterior y eran el espejo de lo que no querían ser los latinoamericanos, que por el contrario vivían una expansión que era la que atraía a los inmigrantes españoles.

A lo largo del XIX esta visión peyorativa se va consolidando en muchos países. La Guerra de España contra Estados Unidos y la pérdida de Cuba refrendaron este estereotipo latinoamericano, pero también despertaron en países como Argentina o México, por primera vez, una ola de simpatía. Ya en el siglo XX, la Guerra Civil y el exilio republicano abundaron en este sentimiento de empatía con España.

Si el exilio republicano rompía ya con la imagen tradicional de pobreza y atraso cultural, la democracia y la convergencia en Europa invertían definitivamente los términos de la imagen para producir un balance que tras quinientos años, era por primera vez claramente positivo. Cuando la mayoría de los países latinoamericanos estaban sumidos en la pobreza y bajo el dominio de regímenes dictatoriales y corruptos, España emergió como modelo. Y no sólo en el aspecto político, sino también en el económico. El crecimiento de España atrajo a los inmigrantes latinoamericanos que buscaban una vida mejor. El Dorado ya no estaba en América, sino en una España a la que por primera vez se percibía como parte de la Europa desarrollada y moderna.

⁵² NOYA, Javier. *La nueva imagen de España en América Latina*. Madrid: Tecnos, 2009.

Durante quinientos años se han ido superponiendo al menos estos arquetipos de las cuatro Españas: la del conquistador, el inmigrante, el exiliado y el europeo⁵³.



Figura 1. Inmigrantes. Revista *Alfar*, número 42, 1925. Autor: Barradas.

⁵³ *Ibíd.* pp. 16-17.

De la reflexión de las cuatro Españas de las que habla Noya en su investigación: la del conquistador, la del inmigrante, el exiliado y el europeo, nos centraríamos en la etapa de *la España del inmigrante y el exiliado*, en un periodo en el que llegó a considerarse como un “movimiento masivo”. Sin embargo, no se entendió como un fenómeno contemporáneo; desde la Edad Moderna venía aconteciendo esta situación. Las estimaciones de Magnus Mörner lo acreditan, en su investigación donde refleja que se trasladaron desde España al Nuevo Mundo más de 450.000 personas hasta el siglo XIX⁵⁴. Pero no fue realmente en la Edad Contemporánea cuando tuvieron lugar los movimientos de población más significativos, desde comienzos del segundo tercio del siglo XIX hasta 1930.

Como venimos adelantando, es un momento de cambios en la sociedad, de auge económico y del establecimiento de nuevas clases sociales en el ámbito hispanoamericano. El nacimiento de una nueva clase social, la burguesía, que apostaba por la modernización y el progreso de la sociedad rioplatense y que venía aparejada a todo el fenómeno de transformaciones estructurales. Estos cambios que se dan en la nación y en el análisis de ésta, aumentan con la llegada de inmigrantes europeos que transforman de manera brusca los índices demográficos de la población⁵⁵.

La cifra total de inmigrantes al Río de la Plata ronda entre 1882 y 1930 los 1,4 millones de personas. Morales Saro realiza la siguiente afirmación sobre el registro de datos demográficos que emigraría al Río de la Plata:

Cuantitativamente el primer país receptor de emigrantes españoles fue Argentina, a dónde llegarían más de 1,2 millones de españoles entre 1901- 1920 y aproximadamente la mitad de todo el contingente español del periodo 1881-1930. El flujo hacia la república platense comenzó a adquirir un volumen estimable desde 1866 y se incrementa ampliamente a partir de 1886, alcanzando un promedio anual de 27.714 emigrantes en el quinquenio 1886-1890. Sin embargo, en la década siguiente el ritmo ascendente se vería afectado por una de las cíclicas crisis financieras del país y no lograría recuperarse hasta los años finales del siglo.

⁵⁴ MÖRNER, Magnus: “La emigración española al Nuevo Mundo antes de 1810. Un enfoque del estado de la cuestión”. En *Anuario de Estudios Americanos*, vol. XXXII, 1975, pp. 43-131. En MORALES SARO, María Cruz; MIÑAMBRES, LLODÉN, Moisés(ed.). *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*. Universidad de Oviedo, 1992.

⁵⁵ ACHÚGAR, Hugo. “Modernización, europeización, cuestionamiento: El lirismo social en Uruguay entre 1895 y 1911”. En *Revista Iberoamericana* 47, 1981, p.8.

Los mayores contingentes de españoles en Argentina se registran entre 1906-1913, cuando llegan 932.338 españoles. Este gran incremento está en cierta relación con la prohibición del gobierno italiano de que los transalpinos emigran al gran país de la Plata, pues eran hasta entonces la colectividad inmigrante más numerosa. Desde 1914 el ritmo decrece nuevamente y el saldo migratorio es favorable para España hasta el comienzo de la década de 1920, en que de nuevo se incrementa el ritmo. Durante este decenio el promedio anual de emigrantes españoles supera los 40.000, situación de nuevo truncada al comenzar el decenio siguiente⁵⁶.

Las estadísticas nos llevan a establecer una serie de conclusiones demográficas. Argentina pasó de 405.000 a 1.300.000 habitantes en esta época, debido también a una serie de circunstancias legales que favorecieron la entrada de población extranjera. Dicha consideración ha llevado a investigadores como Gladys S. Onega a hablar de un fenómeno de “torrente inmigratorio”.

Los inmigrantes se concentraron principalmente en las zonas urbanas, sobre todo en las del litoral, y principalmente en la capital, Buenos Aires, dejando más despobladas las zonas rurales. La élite criolla era dueña de la tierra y el poder⁵⁷.

En esa misma ciudad comenzaron, a partir de la década de los 80, a concentrarse cantidades aluviales de europeos inmigrantes, italianos y españoles sobre todo, de los más míseros estratos sociales. Eran obreros desocupados y campesinos sin tierras a los cuales el exceso de población arrojaba de sus países. El crecimiento masivo desencadenado por el aporte inmigratorio dio a la ciudad un aspecto inusitado y provocó distintas reacciones⁵⁸.

Para la sociedad argentina, se debatía una nueva situación que lógicamente ampliaba y modificaba muchas cuestiones de su política ciudadana y de su propio entendimiento sobre los aspectos identitarios.

La llegada masiva de la población española planteó dos maneras de afrontarla: la primera y la que se aplicó en su mayoría, fue la de integrar a los inmigrantes y democratizar así la vida política

⁵⁶ MORALES SARO, María Cruz; LLORDÉN MIÑAMBRES, Moisés (ed.). *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*. Universidad de Oviedo, 1992.pp.12-13.

⁵⁷ ONEGA, Gladys. “La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)”. En *Cuadernos del Instituto de Letras*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional del Litoral, 1965. p.8

⁵⁸ *Ibíd*em, p.7.

del país; y la segunda, más negativa, la que creó un temor por dicha heterogeneidad, ya que representaba una amenaza para la consolidación de la identidad nacional⁵⁹.

En el sueño liberal, los europeos eran en sí mismos la encarnación de la civilización. Sin embargo, los hechos fueron diferentes, porque los inmigrantes provenían de los sectores proletarios y campesinos más desposeídos de sus países; porque los más traían solamente sus brazos y su necesidad; porque habían tenido contacto escaso con las formas culturales elevadas de sus países o no lo habían tenido en absoluto y eran analfabetos o semi analfabetos. A ese nivel, la preocupación primaria era fundamentalmente económica: trabajo, bienestar, seguridad, progreso material. Por otra parte, la condición de extranjeros les brindaba en un principio, todas las garantías y derechos de los habitantes del país sin los deberes del ciudadano (entre ellos el aborrecido servicio en la frontera). Esto, unido al clima político en que una minoría usufructuaba el poder y lo mantenía por todos los medios pacíficos o violentos que podría, no facilitaba el deseo de integración a fondo y creaba, por el contrario, la indiferencia y la abstención del inmigrante frente a la cosa pública⁶⁰.

Dentro de este entramado de población europea, los españoles eran, lógicamente, los que menos problemas asimilatorios tuvieron, por obvias razones históricas y étnicas, y también por provenir preferentemente de las ciudades y estar mejor preparados para los oficios urbanos⁶¹. Precisamente, en relación con la condición social del inmigrante español Gladys S. Onega realiza la siguiente reflexión:

Los inmigrantes que colmaron la ciudad sufrieron un proceso psicosocial de adaptación cuya consecuencia fue el rápido surgimiento de una población mixta en las capas medias y proletarias. Pero este proceso no fue completamente armónico, y a los ya esbozados, se agregaron otros conflictos y reacciones⁶².

⁵⁹ CAGIAO VILA, Pilar. "Cuestiones españolas en la celebración del Centenario argentino de 1910". En *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*, Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2010, p. 368.

⁶⁰ ONEGA, Gladys. "La inmigración en la literatura argentina..." op. cit. pp.14-15.

⁶¹ *Ibídem*, p.15.

⁶² *Ibídem*, p.15.

P. S. N. C.
COMPANÍA DEL PACÍFICO
VAPORES CORREOS DE TRES HÉLICES

Salidas regulares de Vigo para los puertos del Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Perú, Ecuador, Panamá y Cuba

Línea del Brasil, Río de la Plata, Chile y Perú
 (Vía Estrecho de Magallanes)

Saldrán de este puerto los vapores siguientes:

16 de Octubre Oropesa

Admitiendo pasajeros de primera, segunda y tercera clase para Río Janeiro, Santos, Montevideo, Buenos Aires, Punta Arenas, Coronel, Talcahuano, Valparaíso, Coquimbo, Antofagasta, Iquique, Arica, Mollendo y Callao, así como carga para los puertos de la Patagonia (con transbordo en Punta Arenas), Pioco, Salaberry, Pacasmayo, Eten, Paita y Guayaquil, con conocimiento directo desde Vigo.

Precio en tercera clase, para Río Janeiro, Santos, Montevideo y Buenos Aires:
 En el OROPESA, pesetas 442'80—En camarote cerrado, pesetas 462'80
 En el ORIANA, pesetas 422'80—En camarote cerrado, ptas. 442'80

Línea de Cuba, Panamá, Pacífico
 (Vía Canal de Panamá)

Próximas salidas:

25 de Septiembre Orta=30 de Octubre Oroya

Admitiendo pasajeros de primera, segunda y tercera clase, para los puertos de las Bermudas, Habana, Panamá, Pacífico y Chile.

Precios para la Habana, en el ORITA: 1.ª, ptas. 1.600; 2.ª, 865; 3.ª, 539'50
 en el OROYA: 1.ª, ptas. 1.600; 2.ª, 965; 3.ª, 549'50
 Incluidos todos los impuestos

Los pasajeros deberán presentarse en esta Agencia con cuatro días de anticipación a la fecha de salida

Línea de Liverpool

Para La Pallice (Francia) y Liverpool:

El 22 de Septiembre Ortega

Viajes combinados con transbordo en Inglaterra para los puertos de los Estados Unidos de Norte América
 Para más informes, dirigirse a sus Agentes de la Compañía,

Sobrinos de José Pastor – VIGO

Figura 2. Revista *Casa de América Galicia*, Número 32, Septiembre de 1923.
 (Archivo del Centro Gallego de Montevideo).

Pero también hubo aspectos no tan positivos: este desbarajuste inmigratorio determinó un crecimiento urbano desequilibrado ya que la velocidad con la que crecía la población no era equiparable a las condiciones infraestructurales de las que disponía la ciudad en ese momento. Aún así, se construyeron nuevas zonas urbanas con los famosos conventillos que alojaban a los tanos (italianos), gallegos (españoles), turcos, cabecitas negras (afroamericanos) y gente de múltiple procedencia que finalmente acababan viviendo en situaciones miserables. La marginalidad, los problemas sociales, el proceso de crecimiento de las zonas urbanas desproporcionado, la proliferación de conventillos, barriadas extra urbe y situaciones de miseria, serían los aspectos negativos de este proceso de inmigración finisecular.

La avalancha migratoria creaba la necesidad de la asimilación de la población recién llegada, por lo que su inculturación se convirtió en un objetivo nacional para evitar que la heterogeneidad poblacional repercutiera en una falta de identificación con el país de acogida. Respecto a esta cuestión inmigratoria en Argentina, y en el marco el Centenario de la República, se planteaban así los objetivos socio-políticos que se entendían como necesarios:

[...] son cuatro los instrumentos principales que pondrían en marcha los grupos dirigentes argentinos: la educación patriótica, en pleno florecimiento en el momento del centenario, por la gestión de otro destacado intelectual, el también médico alienista y sociólogo e historiador vocacional José María Ramos Mejía, como presidente del Consejo Nacional de Educación; el voto obligatorio, que estaba a punto de implementarse, también como modo de nacionalizar a través de la política a los hijos de los inmigrantes; el servicio militar obligatorio (implantado en 1901); y las fiestas patrias. Y qué mejor fiesta que la del centenario como modo de inundar de patriotismo a la sociedad argentina⁶³.

Por razones de sociabilidad y economía, los inmigrantes tendieron a agruparse en sociedades recreativas y en agrupaciones gremiales regionales, en su mayoría, fundadas como centros de ayuda social, algunas de las cuales continúan existiendo en la actualidad. Así surgieron las Sociedades de Beneficencia⁶⁴, Instrucción, Recreo y Socorros Mutuos⁶⁵.

En Argentina las primeras en crearse son la Sdad. Española de Beneficencia y la Asociación Patriótica Española, ambas en Buenos Aires en 1852, y después las Sociedades Españolas de Beneficencia de Cañuelas, Córdoba, Porteña (Córdoba) y Mendoza. Y también, el Patronato Español y la Sociedad Española para Enfermos en Buenos Aires; el Patronato Español de Rosario de Santa F y en Córdoba, la Asociación Patriótica Española de Mendoza y el Patronato Español de Señoras de Paraná (Entre Ríos)⁶⁶.

⁶³ DEVOTO, Fernando. "El Centenario argentino de 1910: contextos y acontecimientos". En MORENO LUZÓN, Javier; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Memorias de la Independencia. España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912)*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural, 2012, p. 68.

⁶⁴ Véanse anexos 1 y 2.

⁶⁵ MORALES SARO, María Cruz; MIÑAMBRES, Moisés Llordén (ed.). *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*, Universidad de Oviedo, 1992, p. 17.

⁶⁶ Ibidem, p. 18.

DENOMINACIÓN LUGAR Y FECHA DE CONSTITUCIÓN DE LOS CENTROS EN ARGENTINA		DENOMINACIÓN LUGAR Y FECHA DE CONSTITUCIÓN DE LOS CENTROS EN ARGENTINA	
Centro Buralés de Buenos Aires	*	Centro Aragonés de Rosario	*
Centro Asturiano de Bahía Blanca	*	Centro Valencia de Buenos Aires	*
Centro Castro Urdiales de Buenos Aires	*	Centro Castellano de Rosario	*
Centro Asturiano de Lanús	1925	Centro Zamorano de Buenos Aires	*
Asociación Canaria de Buenos Aires	*	Centro Catalán de Rosario	*
Centro Asturiano de Zarate	*	Círculo Extremeño de Buenos Aires	1930
Centro Lucense de Buenos Aires	*	Centro Riojano Español de Rosario	*
Centro Vasco de Rosario	*	Círculo Navarro de Buenos Aires	1930
Centro Madrileño de Buenos Aires	*	Centro Soriano de Rosario	*
Centro Laurak Bat de las Canchas	*	Centro Alavés de Buenos Aires	1932
Círculo Mallorquín de Buenos Aires	*	Centro Aragonés de Córdoba	*
Casa de Galicia de Tres Arroyos	*	Club Tenerife	1932
Centro Navarro de Buenos Aires	*	Centro Castellano de Córdoba	*
Círculo Andalúz de Rosario	*	Centro de Ávila de Buenos Aires	1932
Centro Numancia de Buenos Aires	*	Centro Catalán de Córdoba	*
Centro Navarro de Rosario	*	Círculo de Salamanca	1933
Centro Orensano de Buenos Aires	*	Centro Andalúz de Mendoza	*
Centro Castilla de Rosario	*	Centro Región Valenciana de Mendoza	*
Centro Riojano Español de Buenos Aires	*	Centro Catalán de Mendoza	*
Centro Riojano de Rosario	*	Colectividad Navarra de Mendoza	*
Centro Salmantino de Buenos Aires	*	Centro Soriano de Luján	*

Tabla 1: Denominación lugar y fecha de constitución de los centros en Argentina Fuente:
Censo de Fernández Flórez, 1927 y Boletines de Emigración, varios años⁶⁷.

Algunas de estas asociaciones constituidas como clubs, casinos, círculos o centros españoles, eran promovidos desde el sector de la población más culta, con otros ideales e intereses, donde no faltaban los aspectos recreativos y culturales en la búsqueda de una mayor transcendencia social.

En estos recintos, la población inmigrante española de las diferentes regiones se reunían para enfatizar los valores nacionales de los que provenían a través de la realización de actividades sociales y culturales conjuntas. Consta la existencia de 45 asociaciones españolas en los años 20 y 30 del siglo XX, en otras de carácter regional como el Centro Gallego de Buenos Aires, el Centre Catalá, el Laurak-Bat vasco, el Centro Valenciá, el Centro Riojano y media docena de asociaciones comarcales gallegas, Círculo Andalúz, Círculo Aragón, Casa de Asturias, Centro

⁶⁷ MORALES SARO, María Cruz; MIÑAMBRES, Moisés Llordén (ed.). *Arte, cultura y sociedad en la emigración española*, op.cit.p. 34.

Asturiano, Centro Balear, Centro Burgalés, Asociación Canaria, Centro Madrileño, Unión Provincial de Residentes de Pontevedra, entre otros⁶⁸. Montevideo también tuvo las mismas asociaciones de carácter cultural y de beneficencia como el Centro Gallego, El Centre Catalá o el Centro Asturiano,

Si bien las actividades culturales fueron desarrolladas por una gran parte de asociaciones, hubo algunas que se crearon casi con el exclusivo objetivo de incrementar la cultura artística y literaria de sus asociados, mediante cátedras, conferencias, bibliotecas y cuadros artísticos de teatro, canto, etc. Las más importantes por la labor realizada fueron las de Buenos Aires (Institución Cultural Española, Círculo Cervantes, Orfeo Catalá, Cataluña Eutertense, Nueva Escuela, Orfeón Español, Ateneo Hispano-Americano, Centro Jacinto Benavente, Cuadro Pérez Galdós[...]⁶⁹ .

La visión que impartían estos centros era completamente regional, tanto por su apariencia como por los actos culturales que organizaban. Las asociaciones tanto gallega como asturiana, participaron activamente en la difusión del movimiento hispanoamericanista a través de la publicación de revistas y boletines y la realización de conferencias en sus sedes por parte de los intelectuales, escritores y filósofos del momento que llegaban de España y se daban a conocer en Montevideo y Buenos Aires principalmente.

Con el tiempo y al compás de las tendencias regeneracionistas que se exportaban desde la Península, y llegaban a Argentina a través de libros, conferencias y viajes de nuestros filósofos, escritores, se llegará a propiciar una moda de lo hispánico en la literatura, el teatro, la pintura y desde luego la arquitectura⁷⁰ .

Los movimientos asociacionistas se creaban con un carácter cultural por parte de la sociedad española de clase media/media-alta, que ya había alcanzado cierto estatus en la ciudad y que quería relacionarse de alguna manera recuperando ese espíritu de lo español como identidad, apoyando, a su vez, el intelectualismo rioplatense.

⁶⁸ MORALES SARO, María Cruz; LLORDÉN MIÑAMBRES (ed.). *Arte, cultura y sociedad en la emigración...op.cit.* p.43.

⁶⁹ *Ibídem*, p. 48.

⁷⁰ *Ibídem*, p. 58.

Éstos movimientos culminaron con la creación en 1912 de la Institución Cultural Española, que apoyaría desde sus inicios la creación de los vínculos intelectuales entre España y Argentina tras el desastre del 98. Morales Saro afirma: “Se trata de los ecos del regeneracionismo que con idénticos resultados y aportaciones se había producido en España a raíz de la reflexión novetayochista⁷¹.”

Además del surgimiento y la proliferación de estas asociaciones, a comienzos del siglo XX se produjo un momento de acercamiento a España, concretamente en mayo de 1910, fecha de la celebración del Centenario de la Independencia Argentina. Para el mencionado evento se congregaron multitud de delegaciones extranjeras, acrecentando la llegada de visitantes a una nación emergente que mostraba no sólo a los demás países americanos su momento de esplendor y bienestar sino que se abría al mundo entero⁷².

Son muchos los artistas, intelectuales, escritores los que recogieron con sus palabras la visión que mostraba la población argentina ante la oleada de inmigración. Citamos al respecto la apreciación recogida por Santiago Rusiñol en su viaje a Argentina, en pleno movimiento de celebraciones del Centenario:

La gente que pasa tampoco ayuda a orientarse. Junto a un grupo de catalanes que pasa hablando en voz alta, como si estuvieran en su casa, hay un grupo de ingleses rubios que no dicen nada, pero que se nota que tampoco están en su casa. En el café, junto a los gallegos, asturianos y andaluces, de ojos negros y el lustroso, con su taza de chocolate, hay alemanes de color panocha, con montones de platitos de otras tantas cervezas como personas hay en la mesa. Entre un grupo de italianos, con un Virginia o un toscano en los larnos, se ven hombres del norte de Europa, con pipas tan grandes como cafeteras. Y en medio de los argentinos [...]⁷³

⁷¹ Ibídem, p. 61.

⁷² CAGIAO VILA, Pilar. “Cuestiones españolas en la celebración del Centenario argentino de 1910”. En *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*, Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2010. p. 378; DEVOTO Fernando, J. “El Centenario argentino de 1910: contextos y acontecimientos”, En MORENO LUZÓN, Javier; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Memorias de la Independencia. España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912)*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural, 2012.p. 63.

⁷³ RUSIÑOL, Santiago. “De Barcelona al Plata. Un viaje a la Argentina de 1910”, Barcelona, 1999, p.69. En VILA, Pilar Cagiao. “Cuestiones españolas en la celebración del Centenario argentino de 1910”. En *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*. Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, 2010. p. 368.

Las palabras de Santiago Rusiñol, además de recoger el testimonio de la variedad de población que llegaba de España, testimoniaban claramente la voluntad del Estado por intentar agrupar a esa diversidad de naciones y etnias en una única bandera común en el contexto de la efeméride.

Con motivo del Centenario, nunca habíamos visto tantas banderas, ni tantos lacitos, ni tantas muestras de patriotismo. Ya os podéis reír del himno de los “Segadors”, de las “marchas de Cádiz” y de las “Marsellesas”. Aquí estáis comiendo una sopa y detrás de la sopa va el himno. Y os tenéis que poner de pie mientras tocan. Os traen el entrante y un poco más de himno, y de postres, himno de gracias. Salís a la calle y por todas partes pasan grupos cantando el himno, y al que no se quita el sombrero se lo quitan de un guantazo. No veréis estatua de ningún caudillo ni de ninguna conmemoración sin gente cantando el himno en su pedestal y, en los entreactos, y en los cafés, ya allá donde están de broma, ya allá donde están serios, os llegan a “himnotizar”. El delirio de la “himnomanía” patriotiza a todos, y no nos extrañaría nada que legara un momento crucial en que el argentino pidiera al gobierno sus ocho horas diarias de himno ⁷⁴.

La celebración del Centenario envolvió a la capital bonaerense en un ambiente juvenil, de universitarios y extranjeros. Durante todo un mes de festejos, de mayo a junio de 1910, existió un intercambio activo cultural con España de artistas, intelectuales y escritores. Ese contacto modificó las relaciones entre ambos países e hizo más fehaciente el acercamiento, frente al proceso de distanciamiento coyuntural que supuso en España la pérdida de las últimas colonias. Una nueva entente que se tradujo en beneficios económicos y comerciales, además de los culturales, y que constataba el hecho de que Argentina se hubiese convertido en el lugar principal de acogida de población española, objetivo migratorio en auge desde inicios del siglo XX.

En el caso de Uruguay, los factores que favorecieron la inmigración española fueron los mismos que se dieron en Argentina pero quizá podamos afirmar que la presencia española fue más impactante que en la porteña ciudad de Buenos Aires, donde el aporte de la población procedente de la península itálica era proporcionalmente mayor. Se trata de un territorio, la Banda Oriental del Río de la Plata, del que ya dentro de los planes del reformismo borbónico en el siglo XVIII, se veía como un lugar de progreso laboral para los peninsulares y canarios frente a la crisis

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 372.

que estaba atravesando España⁷⁵. Según el historiador uruguayo Zubillaga, el periodo de mayor inmigración en el Uruguay abarca los años 1870 a 1931⁷⁶. La inmigración produjo multitud de cambios en la antigua Banda Oriental, convirtiéndose en una sociedad plural y transformándose hacia los parámetros de la modernidad.

Es una etapa de grandes cambios para Uruguay en varios aspectos. En el económico, el país comienza a realizar un proceso de comercio exterior, a través de la explotación agropecuaria. Surgen nuevas formas de industrialización, lo que repercute también en el plano institucional, creándose un nuevo modelo burocrático político avocado a la producción. En la educación también hay modificaciones, debido a que se implanta la Ley de Educación Común, campo en el que los españoles tendrán, mucha presencia⁷⁷, pues de 396 maestros, 130 (32,8%) procedían de la antigua metrópoli⁷⁸.

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, el país se conformaba, en virtud de la emigración, como una miscelánea de razas y de pueblos, una sociedad heterogénea en un momento en el que la pujanza económica favorecía la llegada de mano de obra para trabajar las tierras, para el servicio y la producción en las áreas urbanas e industriales y contribuir a su modernización y conversión en un país cosmopolita. En ese proceso, el aporte de la población procedente de España fue muy amplio. Los datos son imprecisos puesto que el control demográfico no ha sido muy exhaustivo, pero sí son orientativos de la cantidad de población que llegó desde ese origen⁷⁹.

Parecería que la tierra uruguaya fuera una región formada por trozos de diversos países europeos porque aquí tanto el Español como el italiano, el francés como el inglés, el alemán como el suizo, se consideran como en su propia patria y la aman cual al propio suelo. Nuestro cosmopolitismo ha borrado las fronteras para formar una sociedad uruguaya en la que se refunden todas las razas, unidas por iguales aspiraciones [...]⁸⁰

⁷⁵ ZUBILLAGA, Carlos. *Hacer la América: estudios históricos sobre la inmigración española al Uruguay*, Uruguay: Editorial Fin de Siglo, 1993, p.18.

⁷⁶ *Ibíd*em, p.18.

⁷⁷ *Ibíd*em, p. 18.

⁷⁸ *Ibíd*em, p. 33.

⁷⁹ VIDART, Daniel y HUGARTE, Renzo Pi. *El legado de los inmigrantes*, Montevideo: Editorial Nuestra Tierra, 1969.

⁸⁰ CAETANO, Gerardo (coord.). *Los uruguayos del centenario: nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*, Montevideo: Taurus, 2000,p.164.

En cuanto a los censos de población, podemos deducir que fueron irregulares y con pronunciados saltos en el tiempo. Encontramos el primer censo de 1852, el segundo en 1860, el tercero en 1908 y un cuarto censo fuera del marco cronológico de nuestro estudio, en 1963. Vemos cómo en ocasiones transcurren hasta más de 60 años entre un censo y otro, lo que nos lleva a la conclusión de que había una desorganización de los movimientos de población reales y del hecho de que habría más inmigrantes de los que han quedado registrados.

CENSOS					
	1860	1884	1889	1908	1930
% Extranjeros s/total de la población	47.7	44.4	46.8	30.4	22.6
% Españoles s/total de extranjeros	28.2	30.4	32.4	36.3	38.2

Tabla 2. Censos Nacionales en Uruguay. Fuentes: Censos Nacionales de 1860 y 1908. Censos del Departamento de Montevideo de 1884, 1889 y 1930⁸¹.

Si analizamos las distintas regiones españolas de afluencia de población, encontramos:

El análisis realizado señala a Galicia como la principal zona emigratoria, con un 36 por 100 respecto al total, seguida por Asturias, 9 por 100, Cataluña, 9 por 100, y País Vasco, con el 2 por 100». También cita a Zamora y Salamanca como las provincias de mayor emigración dentro de Castilla—León. Y respecto a destinos, El Río de la Plata se perfila como el más importante para el periodo, con Argentina como principal país receptor, y Uruguay en cuarto lugar luego de Cuba y Brasil (op. cit., 181 y 183). Las condiciones especiales de recepción de los inmigrantes en Uruguay han sido analizadas por investigadores españoles y uruguayos, con seguimiento de la legislación que favoreció la elección de esta nación por los inmigrantes. Los beneficios legislativos se unieron a la característica común de este período, en el que los emigrantes ya no se van en pos de los seños mineros, sino de las tierras de la vertiente atlántica, con sus ciudades-puerto y su riqueza

⁸¹ ZUBILLAGA, Carlos. *Hacer las América: estudios históricos sobre la inmigración española al Uruguay*, Uruguay: Editorial Fin de Siglo, 1993, p.27.

agropecuaria. Elda González (1992:262) anota que, a pesar de los problemas de organización de la recepción «Uruguay desplegó en otros aspecto-como prácticamente ningún otro país americano- una política social de favorecer a los extranjeros.

[...] Ahora bien, relacionar los aportes migratorios con los diferentes aspectos de la cultura ibero uruguaya no es tarea simple. Vidart y Pi Ugarte (1969) esbozaron, décadas atrás, algunas correlaciones generales. En las últimas décadas varios investigadores se han ocupado de riesgos específicos de la inmigración, de sus aportes culturales y de aspectos lingüísticos. [...] No puede dejar de anotarse, ya la importancia del idioma compartido: quienes llegaban eran los portadores y a vez hacedores del idioma oficial del país⁸².”

Según lo establecido por las investigaciones de Marita Fornaro y Matilde Olarte, la presencia española en el Uruguay se podría dividir en diferentes etapas:

Una primera que abarcaría desde la segunda década del siglo XIX, según Apolant⁸³, caracterizado por la presencia canaria hacinada en la zona del puerto de Montevideo, en la Banda Oriental del Uruguay.

Siguió a ésta una segunda etapa comprendida entre 1830 y 1880, con la llegada también de población francesa e italiana.

Un tercer periodo, el más fuerte de llegada de población europea, que comprendería el periodo de estudio de investigación, de 1880 a 1930.

Y una última fase que tuvo consecuencia en el éxodo de emigración poblacional española tras la Guerra Civil, y después de la Segunda Guerra Mundial para el resto de Europa.

Con esta última etapa terminaría el gran proceso de emigración hispana, puesto que después de esas fechas se detecta un proceso de receso de llegada de población hacia mediados del siglo

⁸² FORNARO, Marita; OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, *Entre rondas y juegos: análisis comparativo del repertorio infantil tradicional de Castilla-León y Uruguay*, Montevideo: Universidad de la República, 1998, pp 6 -7.

⁸³ APOLANT, Juan Alejandro. *Génesis de la familia uruguaya*. Montevideo: Instituto Geográfico e Histórico del Uruguay, 1966.

XX debido a que se produce el movimiento contrario, la población española regresa a su país de origen, y es el uruguayo el que comienza a emigrar a España⁸⁴.



Figuras 3 y 4: Centro de Fotografía de Montevideo. Hotel de Inmigrantes.
Calles 25 de Agosto y Guaraní. Década de 1920 (aprox.).
(Fotos: 0522FMHB.CDF.IMO.UY - Autor: S.d./IMO).

Participación de la inmigración europea en la población uruguaya, 1860-1908					
año	población Uruguay	uruguayos	%	europeos	%
1860	223.238	147.557	66.1	40.082	17.9
1883	438.205	298.023	60.0	104.498	23.8
1908	1.042.686	861.464	82.6	133.643	12.8

Tabla 3. Participación de la inmigración europea en la población uruguaya, 1860-1908.

Fuentes: *Censos Nacionales de 1860 y 1908*

R. López Lomba, *Una página de Sociología*. Montevideo, 1883⁸⁵.

⁸⁴ FORNARO, Marita; OLARTE MARTÍNEZ, Matilde, *Entre rondas y juegos*, op.cit.pp.5-6.

⁸⁵ MORALES SARO, María Cruz [et al.]. *Arte, cultura y sociedad...* op.cit.p.34.

Población extranjera en todo el país 1860-1908			
Nacionalidad	Censo 1860	1883	Censo 1908
Espanoles	19.064	39.780	54.885
Italianos	10.209	36.303	62.357
Franceses	8.924	14.375	8.341
Ingleses	1.068	2.772	1.324
Alemanes	680	2.125	1.112
Austríacos	23	s.d.	1.109
Suizos	114	s.d.	1.404
Otros europeos	s.d.	9.143	3.109
Regionales*	25.979	35.684	46.944
Otros y no específicos	9.620	s.d.	635

*Comprende argentinos, brasileños y paraguayos.

Tabla 4. Población extranjera en todo el país 1860-1908. Fuentes: Censos Nacionales de 1860 y 1908. R. López Lomba⁸⁶.

A mediados del siglo XIX, se asocia el proceso de inmigración con el sinónimo de “engrandecimiento”, por lo que el marco normativo es proclive a abrir las puertas al extranjero. En concreto, la ley del 3 de junio de 1853 considera la inmigración como progreso, de manera que se entiende como un factor favorable para el desarrollo del país el aumento demográfico conseguido mediante la recepción de nuevos habitantes⁸⁷. Estas referencias hacen mención a un tipo de población muy específico. Se buscaba mano de obra, población agrícola que trabajase los campos para continuar así el proceso de explotación agropecuaria que estaba iniciando Uruguay. Si, como vemos, desde mediados del siglo XIX el sistema institucional uruguayo está muy concienciado en crear unas bases para la regulación de población inmigrante, esta se concreta en unos medios adecuados para el apoyo a este nuevo movimiento poblacional. Por ello, en 1855 se crea la primera Comisión de Inmigración por el Poder Ejecutivo para organizar, ubicar, alojar a la población inmigrante⁸⁸.

La República Oriental está llamada, por su riqueza territorial y por la benignidad de su clima, a ser el centro de una creciente inmigración europea. La paz, de que

⁸⁶ Ibídem, p. 35.

⁸⁷ ZUBILLAGA, Carlos. *La utopía cosmopolita: tres perspectivas históricas de la inmigración masiva en Uruguay*, Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998, p.18.

⁸⁸ Ibídem, p. 18.

felizmente disfruta, la coloca en una situación ventajosa para atraer a sus playas ese poderoso elemento de prosperidad y de bienestar futuro [...]»⁸⁹

Son varias las agrupaciones corporativas que se crearon, tenían como fin principal ayudar y proteger al inmigrante. Se favorecía su llegada y asentamiento. En 1884 se establece un reglamento interno de Dirección General de Inmigración y Agricultura. La primera regulación que implicaba al Estado en el control de la inmigración del país se creó con la función de “promover y facilitar la inmigración de ultramar, en el territorio de la República”⁹⁰.

La siguiente Ley referida a la emigración se establece el 18 de junio de 1890. En esta se definía claramente el significado del término “inmigrante”, su condición social y su rol a ejercitar en el país de acogida⁹¹. Se le colocaba directamente en un sector laboral de mayoría agrícola, pero igualmente se define la inmigración de rechazo: no se permitía entrar a enfermos, mendigos, personas inhábiles de trabajo, personas asiáticas o africanas, etc. Al principio, se les daba un pasaje de tercera clase en el barco de vapor, se les alojaba en el Hotel de Inmigrantes y se les concedía un trabajo. Fue un proyecto apoyado por todos porque se hizo eco en todos los sectores, en la publicidad, la prensa y en el ámbito social y cultural. Se advertía de las buenas condiciones que encontrarían allí con lemas como: “su vida mejor que en Europa”⁹². En lo referente a los músicos callejeros, es muy interesante lo que recogía la ley al respecto⁹³.

⁸⁹ Ibídem, p.19.(Alonso Criado, Colección Legislativa. Tomo II. Decreti 12 enero 1855).

⁹⁰ Ibídem, p. 20 (Art.60, Reglamento Interno de Dirección General de Inmigración y Agricultura).

⁹¹ No podemos obviar el hecho de que en el año 1890 se produjera una grave caída financiera con la crisis de los bancos, ésta transformación económica afectaría en el proceso de la inmigración europea.

⁹² Ibídem, p. 25.

⁹³ “Los músicos ambulantes u organistas, un elemento de inmigración o colonización, se hayan multiplicados en el Plata y no tardarán en llevar una vida tan miserable como en Europa si no se dedican al trabajo”. (Texto de la hoja suelta fechada en Montevideo, marzo 2 de 1872, transcrita en: Lucio Rodríguez), Comisión Central Directiva de Inmigración. Informe Anual de 1871. Organización de colonias agrícolas. Datos estadísticos, etc. Montevideo, 1872, pp.10111. Ibídem, p. 25.

Saldo de italianos, españoles y franceses por accesos en toda la República, 1907-1930						
Año	Italiano (1)	Espanoles (2)	Franceses (3)	Total 1-2-3 (4)	Total de extranjeros (5)	% 4/5
1907	2.767	4.238	-182	6.823	13.728	49.7
1908	999	1.979	221	3.189	13.539	23.5
1912	3.664	5.741	638	10.043	24.204	41.5
1913	2.222	3.441	445	6.108	19.085	32.0
1914	507	2.185	532	3.224	5.403	59.6
1916	131	644	147	922	9.606	9.6
1917	139	316	330	785	6.716	11.7
1920	341	2.840	195	3.376	8.480	39.8
1921	809	2.571	344	3.724	8.307	44.8
1922	1.509	3.150	148	4.807	11.779	40.8
1923	3.326	2.691	271	6.288	14.401	43.7
1924	2.386	3.956	69	6.411	13.668	46.9
1925	2.198	3.158	148	5.504	11.939	46.1
1926	2.696	2.253	506	5.455	15.979	34.1
1927	2.618	1.909	255	4.782	15.186	31.5
1928	334	3.173	504	4.011	17.357	23.1
1929	1.036	2.446	727	4.209	14.628	28.8
1930	1.044	1.824	-152	2.716	20.567	13.2
Total	28.726	48.515	5.136	82.377	244.582	33.7

Tabla 5. Saldo de italianos, españoles y franceses por accesos en toda la República, 1907-1930.

Fuentes: Anuario Estadístico. Años 1907 a 1933⁹⁴.

Durante las primeras décadas del siglo XX se produce en Uruguay un proceso de configuración nacional, donde tiene mucha importancia la presencia y la labor de los intelectuales y políticos uruguayos del momento. Las nuevas generaciones del 900 y del Centenario como Francisco Bauzá, Juan Zorrilla de San Martín, Juan Manuel Blanes, Eduardo Acevedo Díaz, José Batlle Ordóñez o José Pedro Varela, todos ellos aportarían una perspectiva nacionalista desde la

⁹⁴ ZUBILLAGA, Carlos. *Hacer las América: estudios históricos sobre la inmigración española al Uruguay*. Uruguay: Editorial Fin de Siglo, 1993, p.38.

consolidación de un imaginario social que anclara los referentes culturales e institucionales de los uruguayos⁹⁵.

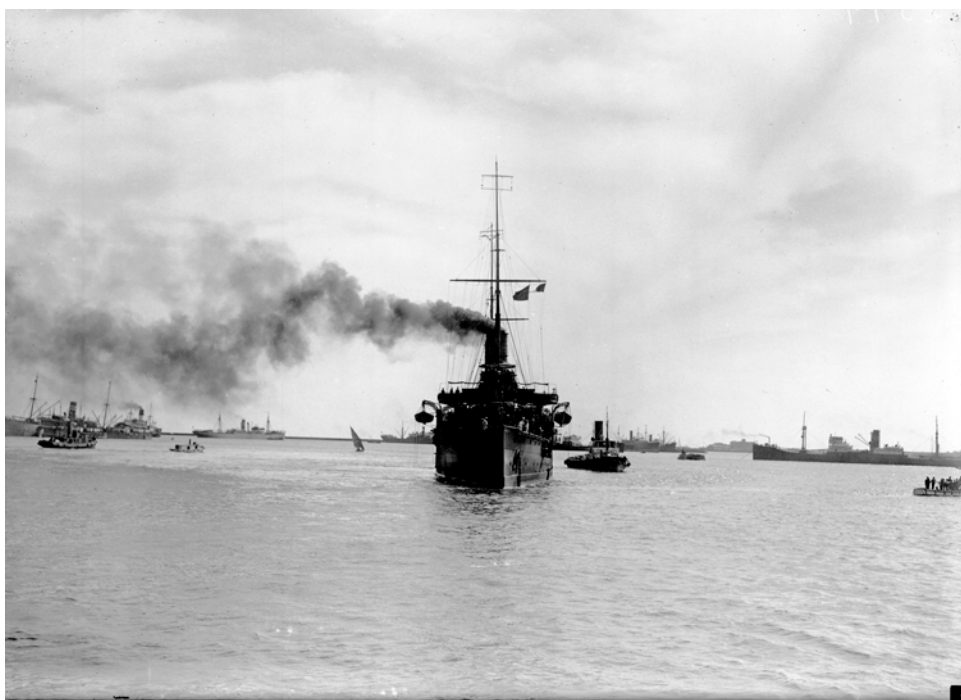


Figura 5. Crucero "Reina Regente". Puerto de Montevideo. Año 1921. CdF (Autor: S.d./IMO).



Figura 6. Crucero "Reina Regente". Puerto de Montevideo. Año 1921. CdF (Autor: S.d./IMO).

⁹⁵ CAETANO, Gerardo, ed. *Los uruguayos del centenario*. op. cit. p.162.

Para la celebración del Centenario Uruguayo hacia 1930, al igual que ocurrió en Buenos Aires, fue entendido como necesario que, ante la enorme recepción de emigrantes, se tomaran una serie de medidas de integración social y asimilación de identidad. Caetano refiere en sus estudios a ese imaginario integrador fundamentado en la defensa de unos valores sociales y un legalismo que pretende la fusión de culturas y sentimientos. Todo ello acarreó la fuerza emergente de la literatura de inspiración nacionalista, los folletos, la publicidad, la presentación del país de Uruguay como un lugar atractivo para cautivar a la inmigración europea⁹⁶.

Optimismo, cosmopolitismo, eurocentrismo, exaltación de la noción de “fusión” de “razas” y “sentimientos” constituían por entonces verdaderas “ideas-fuerza” de esta suerte de “literatura oficial” del Centenario, a través de la que se pretendía proyectar valores y referencias al conjunto de la sociedad⁹⁷.

Para conmemorar el acontecimiento se realizó la publicación de *El libro del Centenario* en 1925, escrito por Perfecto López Campaña y su administrador Raúl Castells Carafi, que llevaban el *Semanario Mundo Uruguayo*. En este libro se defendían los ideales de la búsqueda de esa identidad nacional y respaldaba una filosofía de corte progresista y positivista.

De nuevo, y como en el caso de Buenos Aires, la efeméride fue conmemorada con eventos culturales entre los que destacan los musicales. Marita Fornaro y Marta Salom mencionan en su estudio la realización de “Grandes Veladas de Gala conmemorando el Centenario” y es muy posible que en dichas galas se llevaran a cabo interpretaciones de obras sinfónicas y obras de cámara, e incluso interpretaciones de teatro lírico⁹⁸.

Como en Argentina, las asociaciones y las sociedades de socorros mutuos y los centros regionales, se convirtieron en un soporte para la población inmigrante. Según Zubillaga, estas asociaciones tuvieron un papel fundamental en la conservación de las lenguas nacionales en el exilio durante la dictadura franquista, ya que a través de sus estructuras ayudaron a financiar publicaciones periódicas o libros en gallego, euskera o catalán. Asimismo, contribuyeron a limar las asperezas surgidas de la convivencia y la aculturación a las que se veían sometidos tanto los recién arribados como los habitantes más antiguos. Otra de sus funciones vitales fue la de la

⁹⁶ CAETANO, Gerardo, ed. *Los uruguayos del centenario* op. cit.164.

⁹⁷ *Ibíd*em, p. 164.

⁹⁸ FORNARO, Marita y SALOM, Marta. “El género ópera en Uruguay: una mirada múltiple”. Montevideo: Teatro Solís. Centro de Documentación, Investigación y Difusión de las Artes Escénicas, 2007.

asistencia médica, de forma tal que la presencia de los españoles en el sistema sanitario uruguayo, al igual que pasó con la educación, fue clave en el momento e incluso perdura hasta nuestros días.

De esta manera, con el objetivo de prestar apoyo y socorro además de asistencia, surgen la Asociación Española de Socorros Mutuos, el Hospital Sanitario Español y la Casa de Galicia. Esta última fue fundada en 1917, asociada al Centro Gallego, ya abierto 38 años antes. Se centra ésta en las actividades de tipo educacionales y culturales para ayudar al inmigrante en el proceso de transformación e integración, además de contar con funciones de recreo, beneficencia, donde se darían lugar veladas literarias o literarias-musicales. También difundían y apoyaban a los artistas e intelectuales españoles y la cultura hispánica, convirtiéndose instituciones como el Centro Gallego o el Centre Catalá en ámbitos claves para las artes.

El cometido de las asociaciones durante la Guerra Civil española se tornó importante, puesto que al tomar partido por el bando republicano, gestionaron la ayuda a muchas familias españolas que tuvieron que exiliarse en Argentina o en Uruguay⁹⁹.

El hecho de que se crease un Club Español ya es algo bastante significativo. Se funda en 1878 como centro de cultura, sociabilidad y recreo para afianzar las relaciones sociales entre la colectividad española y las instituciones. Este Club estaba dirigido a una parte de la sociedad inmigrante de mayor relevancia social, como industriales, y comerciantes, quienes podrían definirse como la élite de la inmigración, a diferencia de la población inmigrante que se reunió en torno a las sociedades de beneficencia y de socorros mutuos¹⁰⁰. Otro ejemplo sería la creación del Centro Hispano-Uruguayo del que nos han llegado noticias de las actividades que llevaron a cabo en 1902 a través de los diarios de la época (véase figura 7).

⁹⁹ GONZÁLEZ BARROSO, Mirta Marcela, *“El imaginario lorquiano en la lírica rioplatense. Migración, lenguajes e identidades en el siglo XXI”*. En *Cuadernos de música Iberoamericana*, ICCMU, Vol. 24, 2012, pp.993-94.

¹⁰⁰ ZUBILLAGA, Carlos. *La utopía cosmopolita...op.cit.p.117*.



Figura 7, Creación del Centro Hispano Uruguayo. Semanario *La alborada* 11 enero, 1902.

El punto álgido del apoyo institucional a este tipo de asociaciones, será, como ya señalamos, la creación en 1914 y en Buenos Aires de la Institución Cultural Española, institución que tendrá su correspondiente sede en Uruguay. Su nacimiento en Argentina se realiza con una cátedra en la Universidad, por la cual desfilaron personalidades como Altamira, Ortega y Gasset, Maeztu o Ramón Menéndez Pidal, entre otros, que visitaron también Montevideo e impartieron conferencias en la Universidad de la República. La Institución se fijó como objetivos darse a conocer, difundir las actividades culturales y certificar así cómo se estaban llevando a cabo las investigaciones en España. Ser un medio de apoyo para la integración y la difusión de la historia y la cultura española en el Río de la Plata.



Figura 8. Romerías españolas en Uruguay, Semanario *La alborada* 4 enero, 1902.

La proyección del hispanismo en el Pensamiento y el discurso cultural

En este apartado estudiaremos las relaciones de ida y vuelta que se dieron entre los literatos y en sus obras, a finales del siglo XIX y comienzos del siguiente siglo, desde la propia Península e igualmente, a la imagen de España desde América Latina. Además, enmarcaremos la descripción de la visión de lo hispánico entre los intelectuales y la prensa literaria, y el papel que jugó el elemento lingüístico junto con el plástico para la construcción de una visión de la nación y su cultura. Las imágenes simbólicas fueron muy importantes en este proceso de revisión de lo

hispanico para contribuir a favor de una mirada más positiva del mismo y para lanzar lazos de unión entre ambos continentes.

Para entender esta configuración de un nuevo perfil de lo español, debemos analizar los principales representantes de ambas corrientes de uno y otro lado del Atlántico. Son muchos los referentes, pero hemos creído necesario llevar a cabo una selección de los del período objeto de nuestro estudio.

La crisis de autoconciencia rioplatense, con la búsqueda de la esencia y de los valores de sus orígenes, se dará igualmente en España, incluso de manera más intensa. Los intelectuales se preocuparon por el nacionalismo emergente y reflexionaron sobre aspectos que irían desde la religión y la política a las artes, buscando solucionar todos los problemas que se planteaban en España, de los cuales la crisis del 98 se convirtió en paradigma. La reflexión de los escritores, a los que podríamos atribuirles la denominación de “Generación” o “grupo intelectual”, fue clave para entender la situación del país a finales de siglo.

Sobre si corresponde este papel denunciante a un grupo que pueda tildarse de Generación o no, no es un objetivo de nuestro trabajo; mucho se ha escrito al respecto¹⁰¹. Lo que realmente nos concierne y es clave para esta investigación, es el hecho de tener en cuenta que en su afán cognoscitivo y divulgador, manifestaron una visión doble y en constante entendimiento desde España y desde América.

El primer elemento de correspondencia será la utilización de la lengua española como testigo de los intercambios e influencias. La lengua sirvió como un factor de identidad, como medio de expresión para el inmigrante, para los artistas, para los escritores y para los músicos, ya que el texto dramático componía la parte más importante de la obra. Suponía la construcción de unos contenidos, una forma de conocer y una manera común de interpretar la realidad. El testigo fundamental que ha permanecido en el tiempo para conocer y tener testimonio de ello.

El desarrollo de la corriente hispanista empezó en 1910 con la colaboración de las instituciones culturales españolas en Buenos Aires. Comienza entonces el interés por recuperar las relaciones con los territorios de las ex colonias. En 1914 se produce la primera visita de Menéndez Pidal, Director del Centro de Estudios Históricos, a Buenos Aires, sucediéndole Ortega y Gasset y otras personalidades del mundo cultural y científico, como Juan Ramón Jiménez o Maeztu. El

¹⁰¹ Véanse los estudios de ABELLÁN, JOSÉ, L. Al respecto : *Sociología del 98*. Barcelona: Península, 1973; o su estudio sobre la : *Visión de España en la Generación del 98*, Madrid: Magisterio Español, 1968.

movimiento cultural fue respaldado en territorio porteño por la Institución Cultural Española en Buenos Aires que años más tarde, en 1919, tuvo su reflejo en Uruguay con la institución correspondiente en la parte Oriental, fundada con la ayuda de la numerosa colonia española que apoyó la causa de revalorizar lo hispano ¹⁰².

La visión de España desde España en el ensayo literario

La Generación del 98 coincide en el tiempo y en el contexto por el interés común del amor por su nación y su patria, pero los ideales de cada intelectual son muy diferentes y no todos se corresponden entre sí, creando a su vez un rico planteamiento de afirmación y de corrientes diversas ante la situación que se vivía. Como defiende el investigador Julio Cesar Chaves: “Juntos pero no de acuerdo”¹⁰³. Resulta muy significativo destacar esta apreciación, ya que anuncia el desarrollo literario y filosófico de cada uno de los autores que llevará a posicionamientos mentales, sociales e incluso políticos completamente diversos.

Como indicamos, la alerta y el miedo al poder que estaba adquiriendo Estados Unidos con ese afán de expansión, hacía que fuera incrementándose esa sensación de intranquilidad general en la sociedad hispánica, en el caso español con un carácter más urgente y coyuntural, de un modo más constante para los países latinoamericanos. En ese momento de crisis las letras se convierten en un medio de denuncia, expresión, comunicación, hilo conductor de ideales y transmisión de ideas.

Ante esta situación, el pasado español y la huella común que dejó en las naciones americanas comenzó a ser valorada y considerada por muchos escritores argentinos y uruguayos, como José Enrique Rodó o Enrique Larreta. En España, la crítica situación hizo que famosas figuras del pensamiento y la cultura se plantearan un espíritu crítico ante dicho contexto, realizándose interrogantes sobre el ser histórico y el destino de la nación. Esta inquietud encontraría su máxima expresión en la conocida “Generación del 98” cuyo precursor sería el granadino Ángel Ganivet. La derrota del 98 generó “el acercamiento entre los reformadores de un lado y otro del

¹⁰² GONZÁLEZ BARROSO, Mirta Marcela, “El imaginario lorquiano en la lírica rioplatense: migración, lenguajes e identidades en el siglo XX”. En *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 24. 2012, pp. 92-93.

¹⁰³ CHAVES, Julio César, *Unamuno y América*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1970, p.10.

Atlántico, decididos a superar las deficiencias de un pasado compartido y a luchar por el progreso de sus respectivos pueblos¹⁰⁴.”

Esta defensa de lo español se proponía en el Río de la Plata como la búsqueda de un hito evidente con el que reivindicar su pasado, sus antecedentes históricos y porque se sentían identificados con ella. Podemos extrapolar esta idea a todos los apartados de la investigación, lo mismo a la arquitectura que a la música. Estos ilustrados van más allá por cuestiones de identidad, por la búsqueda de las raíces hispanoamericanas, por el afianzamiento del concepto de “raza”, en su afán de encontrar una auténtica “alma nacional”¹⁰⁵.

Para España, se buscan nuevas ideas y nuevas orientaciones en el proceso de modernización que vivía el Río de la Plata a principios del siglo XX, percatándose pensadores y opinión pública en el contexto de la emigración de la prosperidad americana en distintos aspectos: en el económico, en lo tecnológico y en un crecimiento demográfico muy significativo. En ambas orillas, se pergeña una geografía del “carácter” rioplatense, vinculada por una parte al mundo urbano, con la industrializada Buenos Aires, que se entendía como el foco del desarrollo de todas las influencias, y donde se hacinaba la población europea y por otro, la zona de la Pampa, donde realmente se hallaba el resguardo del alma tradicional propia de la esencia rioplatense.

Respecto a la actitud de la Generación del 98 en relación a América, según Julio César Chaves, en su libro *Unamuno y América*, afirma que:

La mayoría de los noventayochistas miró con interés y cariño a América, reaccionando contra la tendencia de sus antecesores [...] Varios de ellos trataron en sus libros temas americanos; Ramón del Valle Inclán lo hizo en *La niña Chole*, en sus *Femeninas* y en su *Sonata de estío*. Ramiro de Maeztu tomó también los caminos americanos para convertirse años después en un gran doctrinario del movimiento hispanista¹⁰⁶.

¹⁰⁴ FERNÁNDEZ Teodosio, “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, en MOYANO Lourdes (ed.), *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Santander, Universidad de Cantabria, 2000. En JUAN VALERO, Eva María, “Rafael Altamira y “La patria intelectual” hispano-americana.” *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante*” *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*”, 3, 2002, p.99.

¹⁰⁵ Conceptos defendidos en su teoría sobre el hispanismo y los literatos en el Río de la Plata en 1900-1930 por GUTIÉRREZ VIÑUALES Rodrigo. “El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. En *Revista de Museología*, Madrid, nº14, junio de 1998, p.74.

¹⁰⁶ CHAVES Julio César, *Unamuno y América*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1970. En JUAN VALERO, Eva María. “Rafael Altamira y la patria intelectual hispano-americana.” *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante. Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*”, 3, 2002, p.100.

José Abellán afirma sobre el espíritu de la Generación del 98 que este grupo defiende una conciencia intelectual, asociada a la crisis universal aparejada al final del siglo XIX, una crisis que afectaba especialmente a España. De esta forma, hace referencia al documento que certifica la rendición española: “El 1 de diciembre de 1898, fecha de la firma del Tratado de París con Estados Unidos, y mediante el cual España pierde definitivamente sus últimas colonias (Cuba, Puerto Rico, Filipinas), viene a representar el final imperial de un ciclo histórico que se inició el 12 de octubre de 1492, con el primer descubrimiento colombino¹⁰⁷.”

Este grupo de intelectuales asumió el compromiso de realizar una visión crítica de la situación de hastío en la que se encontraba España tras su pérdida de poder a través de la pluma; tenían un planteamiento común: “el amor a su patria”, su historia, sus orígenes y su pasado deslumbrante como antítesis de la realidad actual, con el descontento hacia la política que se estaba realizando en su país y sobre todo, hacia el ámbito internacional, que suponía la pérdida de una relación de acuerdo con Hispanoamérica y la rotura de su trato con ella.

Enfrentada a lo que podríamos llamar la soledad ibérica, para España se trataba de repensarse como nación en sus diferentes artistas, de recomponer y reconfigurar su imagen, su destino, dentro y fuera de fronteras, reflexión crítica que asumió la generación del 98 por medio de todos los géneros literarios y medios de expresión del pensamiento, destacándose su activa participación en revistas. La Generación del 98, cuya fecha central natal es el año 1871, en la nómina de Julián Marías estuvo integrada por Ganivet, Unamuno, Baroja, Azorín, Valle Inclán, los hermanos Machado, Maeztu, Menéndez Pidal, Asaín Palacios, Gómez Moreno, Zuloaga y Falla. La lista varía según sus mentores¹⁰⁸.

El 98 es el primer grupo intelectual en sentido moderno. La primera aparición pública de este grupo se produce con el estreno teatral de *Electra* en 1901 de Pérez Galdós, un acto que provocó controversia y crítica en la sociedad y en la política del momento¹⁰⁹. La actitud de estos intelectuales fue muy activa. Dentro de la Generación del 98 cabe destacar el “núcleo de los tres”: Azorín, Baroja y Maeztu; tres jóvenes procedentes de la periferia española, levantina y vasca, que

¹⁰⁷ ABELLÁN, José Luis, *Sociología del 98*, Barcelona: Península, 1973, p. 25.

¹⁰⁸ Prólogo. *Cuadernos de Marcha*, Revista *IDEA* 14. Historia de las ideas, mentalidades, sensibilidad. Publicación especial/Julio-Agosto 1998. Uruguay, p. 3.

¹⁰⁹ Véase la introducción de Javier Varela de la obra de MAEZTU, Ramiro de. *Hacia otra España.. Madrid: Biblioteca Nueva*, 1997.pp.11-39.

se hicieron amigos en las tertulias y las mesas de redacción de Madrid de finales de siglo. De Vasconia procedían también Miguel de Unamuno y José María Salaverría. De la periferia asturiana venía Ramón Menéndez Pidal, el gran historiador, muchos de cuyos temas guardan gran parentesco con los de esta Generación.

Frente al planteamiento de recuperación de los ideales castellanos, exaltando las características de los pueblos y paisajes de Castilla que desarrollarían escritores del 98 como Baroja y Azorín, Maeztu defendió su visión completamente diferente. Para él, su base era la gran ciudad moderna llena de ruido e industria. Su amigo Baroja lo describe así:

Maeztu nos trae sus entusiasmos anglosajones y nietzscheanos por la fuerza, por el oro, por la higiene pública, por las calles tiradas a cordel y a nosotros nos enternece la debilidad, la pobreza y las callejuelas tortuosas, oscuras y en pendiente. Nos canta a Bilbao, a nosotros, que no pensamos más que en Toledo y en Granada, que preferimos el pueblo que duerme al pueblo que vela¹¹⁰.

Pero pese a tener ideas diferentes, compartían ese amor por la patria, la visión común anticlerical, contra las jerarquías y los falsos valores sociales, literarios, políticos y religiosos. Los padres de esta Generación, Azorín y Baroja, exaltaban el mito castellano, la voluntad mística de guerreros y artistas –el mito de Don Quijote–, mientras que para Maeztu el prototipo de héroe lo reencarnaba el burgués emprendedor y adinerado¹¹¹.

Es en este momento en el que aparecen las publicaciones como *Los males de la patria y la futura revolución española* (1890) de Lucas Mallada; *El problema Nacional* (1899), de Ramiro de Maeztu; *Del desastre nacional y sus causas* (1899), de Damián Isern; el estudio de Joaquín Costa *Reconstitución y europeización de España* (1900); y por otro lado, las obras que miran a España desde una reflexión cultural e histórica, de corte espiritual y ético, influidos por el pensamiento krausista, como los ensayos de Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (1895) o *Idearium español* (1897), de Ganivet; Azorín, *Castilla* (1912) y *Psicología del pueblo español* (1902) de Rafael Altamira, en el que dedica un comentario extenso a *Idearium español*¹¹².

¹¹⁰ Ibídem, p. 33.

¹¹¹ DE MAEZTU, Ramiro. *Hacia otra España*. Op cit.p. 34.

¹¹² FOX, Inman, *Prólogo* de la obra de GANIVET, Ángel, *Idearium Español; el porvenir de España*, Madrid: Espasa Calpe, 1999, pp.11-12.

Destacable fue el papel que jugó Unamuno (1864-1936) en el intercambio de doctrinas intelectuales y su “ideal” de acercamiento a América a través de la participación en la prensa argentina. Fue famosa su columna en el periódico *La Nación* de Argentina donde expresaba este nuevo sentimiento de acercamiento entre ambos continentes:

Cada día se estrechan más los lazos que a las almas latino-americanas me unen y esos lazos se estrechan no sólo por lo que a ellos me une, sino principalmente acaso, y no es paradoja, por lo que nos separa. Siempre he creído que sólo las diferencias asentadas en fondo de semejanza, son las que hacen los enlaces duraderos¹¹³.

La reflexión unamuniana hace hincapié en esa idea de lo heterogéneo existente en el devenir de ambas culturas. Sus ideas quedarán recogidas en las páginas de este destacado diario. La genialidad de sus ensayos y publicaciones la encontramos en su defensa de sumar lo americano y lo hispánico a través de sus reflexiones filosóficas. Su presencia en diferentes revistas culturales de la época como la de *Letras y Ciencias Sociales de Tucumán* se hizo evidente en este periodo finisecular, entre otras aportaciones. Así lo indica M^a Lastenia Valdez en su artículo sobre la presencia de Unamuno en Hispanoamérica:

Miguel de Unamuno era uno de los referentes intelectuales más importantes para el mundo iberoamericano. Del mismo modo él respondía a todas las inquietudes y demostraba constantemente su interés y preocupación por estar al día con lo que ocurría allende el océano¹¹⁴.

¹¹³ DE UNAMUNO, Miguel, *Epistolario americano (1890-1936)*, ed. Laureano Robles, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996, p. 64. En *Unamuno y la Argentina. La revista de letras y ciencias sociales de Tucumán y el diálogo finisecular*, LASTENIA VALDEZ, María, Universidad de Tucumán. Actas XIII Congreso AIH (Tomo II), Centro Virtual Cervantes. p. 448.

¹¹⁴ Los planteamientos eran variados, reflexionaba desde temas tan complejos como la metalingüística o aspectos artísticos de obras de arte plásticas, a temas tan tradicionales como las corridas de toros. DE UNAMUNO, Miguel, *Epistolario americano (1890-1936)*, op. cit. p. 440.

No sólo Unamuno se interesa en la mirada hacia América. En sus libros, trataron temas americanos ilustres autores como Ramón María del Valle Inclán (1866-1936) en su obra *La niña Chole* y en su *Sonata de estío*, culminando en la visión particular del caudillo decadente de *Tirano Banderas*¹¹⁵.

Miguel de Unamuno publicaba en el Diario *La Nación* de Buenos Aires de modo constante desde 1898. A esto se unía la acción que desarrollaban los promotores de arte en los salones de pintura donde mostraban obras de artistas españoles que comenzaron a crear escuela en Argentina. Ejemplo de ello fueron José Artal –desde 1897- y José Pinelo –desde 1900-, que acentuaron estos debates nacionalistas y la valoración de “lo español”. La celebración en 1910 del Centenario argentino culminó con el proceso de revalorización de lo español a través de todas las artes. Fue un acontecimiento clave y quedó abiertamente expuesto para toda la población que acudía a la Exposición o que adquiría pinturas, estampas, postales, revistas, grabados, fotografías de la misma¹¹⁶.

El horizonte que se muestra en América de España no es adulador o positivo. Siendo realmente el que vivió la situación de España desde América y desde la propia España, y por tanto, actuó como vínculo de unión entre ambos países, convirtiéndose en un defensor de la patria desde el dolor de ambas orillas del Atlántico. Nos muestra esa realidad desde su propia experiencia y así lo deja ver en sus ensayos y publicaciones periódicas, sus cartas a otros artistas y literatos coetáneos españoles e hispanoamericanos. Lo mismo se escribía con los componentes de la nombrada Generación del 98 que intercambiaba cartas con los literatos hispanoamericanos más importantes del momento como Rubén Darío, Zorrilla de San Martín, J. Enrique Rodó, Ricardo Rojas, Manuel Gálvez, Enrique Larreta y otros de similar importancia¹¹⁷.

Al igual que sus compañeros, pero quizá de otra forma más intensa, buscaba demostrar a la sociedad hispánica lo que realmente ocurría, pero respaldando el papel de la cultura española en la conciencia americana. Buscó el germen común en la historia y en la valoración de España como destino común entre ambas. Estableció, nunca mejor dicho, un auténtico “diálogo” entre ambos ámbitos despertando conciencias sobre cómo se veía España y cómo podrían comunicarse. Había heredado ese amor por ya que su padre fue emigrante vasco en territorio

¹¹⁵ CHAVES, Julio César, *Unamuno y América*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1970, p.11.

¹¹⁶ Reflexiones recogidas en el artículo de GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. En *Revista de Museología*, Madrid, junio de 1998, nº14, p.75.

¹¹⁷ CHAVES, Julio César, *Unamuno y América*, op. cit. p. XVII.

hispanoamericano, en México. Este progenitor autodidacta pero con una gran formación, trajo consigo de México una colección de libros que ilustrarían al joven Unamuno. Esa visión del cariño y el conocimiento de América a través de su padre puede que incentivara ese amor y esa visión tan particular que tuvo de la misma.

España y su relación con América también constituyen un tema tratado en las obras del granadino Ángel Ganivet (1865-1898) en cuyo texto fundamental, *Idearium Español* (1897), hace referencia a la historia, la política y a la crisis espiritual del país, con recomendaciones para su recuperación. Alude a la gloria y la caída de la España contemporánea sumida en el materialismo; realiza una revisión de la historia y de la cultura españolas, y propone el Quijote como ejemplo espiritual, alejado de la tentación de lo cotidiano; por ello, en su *Idearium* indica que: "sin ideal no hay conquista apreciable". Ganivet defendía la ética ante cualquier posición crítica. Propone una vida en cierto sentido utópica, sin conexión con la realidad social del momento. En ese sentido se distancia de la visión crítica de Unamuno. Ganivet ensalza lo ideal y espiritual como medio de regeneración de los valores sociales y culturales del pueblo español, frente al pesimismo en que vivían las coyunturas desfavorables.

En la idea de Ganivet sobre la defensa de lo espiritual frente a lo material podríamos encontrar una relación directa con la situación de Hispanoamérica de finales de siglo. Ante la amenaza anglosajona, la dirección tomada por América del Sur fue la de reforzar su identidad cultural, exaltando las raíces de los arquetípicos valores hispánicos: el espiritualismo, el idealismo y la reivindicación de la cultura¹¹⁸.

En su *Idearium español*, "abre una nueva etapa en las relaciones hispánicas", de modo que se le puede considerar un precursor español de la mirada americana. Habla de una "confederación intelectual o espiritual" con los pueblos americanos¹¹⁹. Al igual que Unamuno, denuncia los daños que la influencia francesa ha ejercido en Hispanoamérica y propone esa comunión espiritual entre los hispanohablantes.

En cuanto a las relaciones entre la obra de Unamuno, *En torno al casticismo* e *Idearium español* de Ganivet, ambas parten de la misma reflexión: el problema de España, su decadencia y el proceso de regeneración.

¹¹⁸ Véase ARREGUINE, Víctor, *En qué consiste la superioridad de los latinos sobre los anglosajones*, Buenos Aires, La Enseñanza Argentina, 1900. En JUAN VALERO, Eva María, "Rafael Altamira y la patria intelectual" hispano-americana." *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante* "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano" 3 (2002): 95.

¹¹⁹ GANIVET, Ángel, *Idearium Español; el porvenir de España*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Unamuno habla de incorporar España al ideal europeo y despojarla de esa visión rígida y cerrada, mientras que Ganivet piensa que Europa es muy diferente a España, cuyas raíces, ancladas en la tradición árabe, pueden permitirle evitar la influencia externa para reforzar la energía nacional.

Por su parte, la posición del intelectual Rafael Altamira ante el americanismo fue de un cauto acercamiento, de modo que no ve a España como un modelo superior, sino que entendía la relación entre España y América como un intercambio de conocimiento e igualdad. Hizo referencia a que el verdadero porvenir de España se encuentra en América, propugna un porvenir de cordialidad, de respeto y solidaridad¹²⁰.

Viajó a América con motivo del III Centenario de la Universidad de Oviedo en 1909, con la idea de conciliación y pacificación a través de la transferencia del conocimiento. Su experiencia intelectual queda recogida en *Mi viaje a América*¹²¹. En su obra *La huella de España en América* (1924), reflexiona profundamente sobre la presencia y la importancia de España en América y potencia una actitud de acercamiento a través del conocimiento y la cultura entre ambos países¹²².

M^a Dolores de la Calle Velasco, en su introducción sobre la revisión de la obra de Altamira, *La Huella de España en América*, lo presenta como un intelectual muy ilusionado con la idea de viajar a Hispanoamérica para restablecer los lazos de unión que habían quedado rotos tras la crisis del 98. Según la propia escritora, viajó: "con objeto de acrecentar la confianza nacional y potenciar un nacionalismo regenerador tras la crisis finisecular¹²³."

Tras ingresar en la Cátedra de Historia del Derecho en la Universidad de Oviedo, participó en el programa hispanoamericanista: "para acercar a España a los países americanos a través de intercambios culturales y potenciar un discurso nacional movilizador que superara el pesimismo, creara valores nuevos, fortaleciera la cohesión social y permitiera ofrecer una nueva imagen renovada de la nación española dentro y fuera. América se concibe como medio y fin para sacar a España del anquilosamiento secular y se convertía en el lugar idóneo capaz de garantizar la

¹²⁰ Ideales expresados en la obra de ALTAMIRA, *España en América*, recogidos en VALERO JUAN, Eva María, "Rafael Altamira y la patria intelectual...", op. cit.: p.98.

¹²¹ ALTAMIRA, Rafael. *Mi viaje a América*, Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 2008.

¹²² ALTAMIRA, Rafael *La huella de España en América*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

¹²³ *Ibidem*, p. VII.

supervivencia de la cultura española, amenazada por las pretensiones neocoloniales de otras potencias europeas y EE.UU¹²⁴”.

Altamira juega un papel muy importante en este “regeneracionismo nacional”. Con su labor animó a otros intelectuales, instituciones de enseñanza universitaria y a sus propios compañeros a que apostasen por esta nueva manera de estrechar lazos a través del conocimiento. Su teoría se refuerza en la idea de lo que se tiene en común: el idioma, la emigración española en América y sus asociaciones, la identidad cultural y la expansión literaria, a los que ahora añadía el peso de las universidades¹²⁵.

A través de su labor pedagógica, promovió la creación de institutos latinoamericanos en España, impartió multitud de conferencias, se entrevistó con personalidades del mundo de la cultura y la política, con los emigrantes españoles, e intervino en coloquios con especialistas americanos, intentando siempre en su discurso ofrecer una nueva imagen del país¹²⁶.

A su vuelta a la Península, la prensa y la sociedad se hicieron eco de su labor positiva en América del Sur, se le reconoce como “embajador intelectual”, e incluso es recibido por el mismo Alfonso XIII, al que aprovecha para presentarle una serie de medidas concretas a fin de reforzar las relaciones culturales con América¹²⁷. Desafortunadamente, sus ideas no fueron plenamente apoyadas por el Estado y las instituciones públicas y tuvo que luchar mucho por asentar este planteamiento americanista en España.

Altamira estuvo realmente muy limitado por la actitud de la política internacional española de la época que obstaculizaba el poder llevar a la práctica una verdadera orientación hispanoamericanista. Las políticas se basaban en teorías y en quimeras de la supuesta situación americana pero no eran realistas en cuanto a la situación que se estaba viviendo y que Altamira pudo conocer. Por eso su viaje y su vinculación con Hispanoamérica fue tan importante debido a que creó una reflexión global en España respecto a estas relaciones y a cómo emprenderlas y crear nuevos vínculos a comienzos de siglo. Además, constituyó un aliciente para los que le

¹²⁴ Palabras de SEPÚLVEDA, Isidro, en *La huella de España en América*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.p. XV “ [...] analiza las diferencias de este hispanoamericanismo progresista que pretende presentar a España como un país en fase de modernización y de intensificar vínculos culturales, económicos y políticos, frente al panhispanismo conservador que une catolicismo y nacionalismo, y a la Hispanidad defendida en los años veinte y puesta en práctica en la década de los treinta”.

¹²⁵ ALTAMIRA, Rafael. *La huella de España en América*, op. cit. p. XVII.

¹²⁶ *Ibidem*, p. XVIII.

¹²⁷ *Ibidem*, p. XX.

seguirían en este camino, una serie de intelectuales que continuarían con esta visión intelectual de acercamiento.

Su papel en la Universidad y la diplomacia española supuso un antes y un después en las relaciones España e Hispanoamérica. Una visión no sólo desde su disciplina: filosofía, derecho, historia y literatura, sino desde el conocimiento de una civilización, en los orígenes de la patria. Defendía que el conocimiento de la historia hispánica debía potenciarse en España y también en América, hermanando así a ambas.

Logra así iniciar un hispanoamericanismo de cultura, entendimiento y optimismo sobre un fondo histórico ensombrecido por las luchas del pasado y por los fracasos de los países hispánicos a uno y otro lado del Atlántico¹²⁸.

La figura de Ramiro de Maeztu (1874-1936), también jugó un papel importante al respecto. Comenzó su andadura en la prensa local de Bilbao. En su primera etapa, desarrolló una perspectiva crítica sobre las nuevas ideas de regeneración tras el desastre del 98. Tras su experiencia en este sector mediático, analizó el papel de la prensa, su responsabilidad y funciones tras lo sucedido.

En su obra *Hacia otra España* (1899)¹²⁹, el tono resulta muy pesimista pues desarrolla lo que se ha conocido como “literatura del desastre” cuando abundaron los enfoques del lenguaje acerca de los factores de la decadencia política, mental y social de los españoles. Lo describe como la “parálisis intelectual” que vive España, inmersa en una crisis moral y de imaginación. Pero después de analizar este “pesimismo” mental explica que el futuro está en las nuevas generaciones, hace hincapié en ello a través de sus artículos y ensayos, con afirmaciones como la siguiente: “¡Que no sea un obstáculo el ruin espíritu de la patria vieja al advenimiento de la nueva!”¹³⁰.

Entendía Maeztu el regeneracionismo sustentado por el nacionalismo económico y el regionalismo de signo pro español. Es controvertida la posición política de Maeztu frente a los acontecimientos decimonónicos. Según las reflexiones de Javier Varela, su posición no es ni

¹²⁸ ZAVALA, Silvio, “El americanismo de Altamira”. En MALAGÓN Javier y ZAVALA Silvio, *Rafael Altamira y Crevea. El historiador y el hombre*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1986, p.17.

¹²⁹ DE MAEZTU, Ramiro. *Hacia otra España*. op, cit.p. 20.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 218.

monárquica ni republicana. Es clara su manifestación anti- política y su visión de los partidos como fuente de división social; el rechazo de las ideologías, de las de la libertad y el orden, acusándolos de haber esterilizado los esfuerzos nacionales¹³¹.

La posición y visión de este periodista es muy reveladora ya que vivió por su propia experiencia el desastre colonial, además, lo hizo como soldado, no como un melancólico y filosófico Unamuno.

Según comenta al respecto de su ideología el investigador Javier Varela:

Maeztu se hallaba enfrascado en la elaboración de una ontología del ser nacional, en la tarea de devolver a los españoles la identidad perdida, el carácter e ideales de la Hispanidad que los hicieron fuertes en otro tiempo. La España hidalga y atrevida, de misioneros, teólogos, guerreros y conquistadores, toda voluntad, acción y creencia. Unos ideales que, paradójicamente, se parecían mucho a los del 98 ¹³².

En su obra *Hacia la otra España*, ' Maeztu desarrolla un análisis de las desgracias que asolan en su opinión al país, para, partiendo de ahí, comenzar un resurgimiento ideológico basado en nuevos valores de la modernidad, donde destaca lo industrial como vía de progreso. Cuando habla de periodismo, ya que su mayor aportación fue al mundo de la prensa, lo hace hablando de una profesión que tiene que evolucionar hacia la producción. Todas estas reflexiones deben alejar al país de su triste panorama:

Pero en nuestra España despoblada, atrasada e ignorante; en nuestra nación envilecida por el sistema de la recomendación y del compadrazgo, que ha disuelto las más justas ambiciones y anulado los estímulos más nobles, así en la política como en las ciencias y en las artes, así en el comercio como en la producción industrial y agrícola[...] ¹³³.

Pero también encontramos alguna visión más positiva al respecto sobre el resurgir del Estado español, afirma:

¹³¹ Introducción de Javier Varela en la obra de De Maeztu, Ramiro. *Hacia otra España*. op.cit. p.28.

¹³² *Ibídem*, pp. 38-39.

¹³³ *Ibídem*, p. 148.

Estos hombres, que hoy son pocos y están desparramados, mañana serán más, se organizarán, agruparán en torno a suyo a la nación trabajadora; de ellos saldrá otra España más noble, más bella, más rica y más grande¹³⁴.

Maeztu también colaboró con la prensa literaria de Argentina. Su participación quedó recogida en *La Gaceta Literaria* donde hablaba de considerar “el área intelectual americana como una prolongación del área española”. También colaboró en otras revistas como *Criterio* y *Crisol*, lo que le hizo estar muy presente en la prensa rioplatense desde comienzos del siglo XX.

Durante su estancia en Argentina de 1928 hasta 1930, fue muy bien recibido por los medios católicos y nacionalistas, siendo considerado el embajador adecuado para reformular el papel de España en territorio rioplatense. Con su labor como embajador desempeñó dos objetivos fundamentales: “intensificar la propaganda cultural de España en la Argentina y tratar de neutralizar las repercusiones de algunas expresiones de intelectuales que hacían conocer públicamente sus posturas críticas al gobierno de Primo de Rivera en la Argentina¹³⁵”. Su visita a Montevideo causó gran expectación y así lo recogió la prensa de la época. Fueron varios los diarios que dieron testimonio de tal visita en condición de embajador español en Argentina y con motivo de un ciclo de conferencias que impartió en el Centro Gallego de Montevideo se llevaron a cabo homenajes, como el que le realizó este Centro. (véase figura 8).

Durante dicha visita, se presentaron titulares como: “Agasajos de que es objeto el ilustre embajador de España”, “La brillante conferencia de Ramiro de Maeztu” o “Don Ramiro de Maeztu en el Centro Gallego. La brillante conferencia de anoche¹³⁶”. Se describe la conferencia con gran éxito por parte del escritor, considerado un “gran pensador” en las palabras que anteceden a la conferencia y que describen que fue aplaudido y agasajado en varios momentos del mencionado acto. En su discurso titulado: “El sentido del hombre en los pueblos hispánicos”, realiza un auténtico canto hacia la igualdad de los pueblos y la democratización del trato a las personas. Su visita coincide con la inauguración de una de sus salas, el Salón de Arte¹³⁷.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 149.

¹³⁵ MARTINI, Osvaldo, R. “Ramiro de Maeztu en la Argentina. La Gestación de la doctrina de la Hispanidad entre el catolicismo y el nacionalismo argentino”. En *La razón histórica. Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*, nº24, [9-21], 2013, p.4.

¹³⁶ Véanse anexos 3 y 4.

¹³⁷ Don Ramiro de Maeztu en el Centro Gallego de Montevideo. Revista del Centro Gallego de Montevideo, Archivo del Centro Gallego de Montevideo, s/f.



Figura 9. Maeztu en el Centro Gallego de Montevideo.

La Revista del Centro Gallego de Montevideo.

Por otro lado, encontramos reflexiones más ponderadas sobre la situación de España y su relación con el mundo americano en Ortega y Gasset (1883-1955) quién, en su ensayo *España Invertebrada* (1921)¹³⁸, expone los planteamientos desde una perspectiva más realista, haciendo

¹³⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *España invertebrada*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2009.

mención a una España en la que todo el mundo se ha puesto de acuerdo para crear una percepción pesimista en torno a su nombre. Critica la manera de ver a España desde una historia superficial, donde la supuesta gloria pasada se interpreta como una perfección, y la actual decadencia como la muerte de la nación. Frente a esa forma de interpretar los hechos, se plantea una argumentación basada en la historia, con la preeminencia de Castilla como forjadora de la nación, y con una visión de sus problemas actuales en los términos de cualquier otra nación de la Europa de su época. De manera consiguiente, la visión de Ortega sobre América ha sido tildada de eurocéntrica; para Ortega, la denominación de “pueblos jóvenes” con que describe a los países americanos está unida a la idea de escasa productividad en sus ideas, unida en el caso del Nuevo Continente, a su condición de colonia. Como recogería Gómez- Martínez en su estudio sobre la presencia de América en la obra de Ganivet: “La promesa está en el futuro recorrido histórico, en la esperanza de su desenvolvimiento¹³⁹”.

De todo este planteamiento, deducimos que esta Generación tuvo una gran transcendencia a nivel internacional, en su momento, en las conciencias de los ciudadanos de ambos ámbitos. Estos pensadores e ilustrados fueron el germen de una corriente que se desarrollaría en el tiempo y que incrementaría ese interés y entusiasmo por el ámbito americano y aumentaron esa defensa de la cultura, a los escritores americanos en un momento clave. Pusieron de manifiesto que la tradición literaria española no podía entenderse sin la hispanoamericana y que ambas compartían la misma lengua¹⁴⁰. Desde posiciones en ocasiones contrarias, significaron en sus obras la especial relación de España con la América Latina, y su aparición como tema donde América se convertiría, al menos, en un reflejo de sus ideas de igualdad, idealismo, realización histórica del país o promesa sin pulir. Pero, sobre todo, supuso reanudar un intercambio de ideas y pareceres que establecieron lazos de pensamiento y diálogo entre la antigua metrópoli y las naciones de Río de la Plata.

¹³⁹ GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. “Presencia de América en la obra de Ortega y Gasset”. En *Quinto Centenario*, 6, 1983, pp. 125-160.

¹⁴⁰ ROYANO, Lourdes (ed.) *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Santander: Universidad de Cantabria, 2000, p. 10.

La visión de España desde América en el ensayo literario

Según han señalado algunos investigadores como Alfonso Reyes, el comienzo del siglo XX fue un momento propicio para que ambos continentes se enriquecieran mutuamente¹⁴¹. Este enriquecimiento se extrapoló a todos los ámbitos artísticos. Así lo recogía en su investigación sobre España y América, donde afirmaba:

Tras un siglo de soberbia y mutua ignorancia –un siglo de independencia política en que se ha ido cumpliendo laboriosamente, la independencia del espíritu, sin la cual no hay amistad posible, los españoles pueden ya mirar sin resquemores las cosas de América, y los americanos considerar con serenidad las cosas de España¹⁴².

La presencia de pensadores y literatos españoles en América fue variada, y tuvo mucho peso en fraguar conocimiento de las obras y simpatizantes de las ideas que eran esgrimidas en el continente americano. Además de los señalados Altamira, Maeztu y José Ortega y Gasset, también viajaron otros exitosos literatos como Vicente Blasco Ibáñez¹⁴³.

Frente a frente, España mira hacia América como proyección de su tradición y de su talante, compuesto de análogas virtudes y defectos; la Argentina, a su vez, busca reiteradamente en España la respuesta a aquellas interrogaciones. El hecho de que Unamuno y Ortega –entre otros- hallaran materia para su reflexión, centralmente española, en la sociedad y en la cultura argentina y, a la inversa, que el magisterio del segundo siga prevaleciendo en el joven país, pese a las críticas más enconadas, ilustra suficientemente sobre esta relación¹⁴⁴.

Bajo esta perspectiva, vamos a encontrar muchas similitudes en la realización del trabajo y de la defensa de ideales de los humanistas e intelectuales antes mencionados con respecto a los

¹⁴¹ REYES, Alfonso "España y América", en Héctor Perea (comp.), *España en la obra de Alfonso Reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

¹⁴² Véase REYES, Alfonso "España y América", en Héctor Perea (comp.), *España en la obra de Alfonso Reyes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p.618. En JUAN VALERO, Eva María "Rafael Altamira y la patria intelectual hispano-americana." Op, cit. p.96.

¹⁴³ Afirmación que aparece en la obra de ROJAS, Ricardo, *Retablo español*, Buenos Aires: Losada, 1938, p.341. En GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. "El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)". En *HISPANIA. Revista Española de Historia*, vol. LXVII, Num. 226, Mayo-agosto, 2007, p. 605.

¹⁴⁴ DE ZULETA, Emilia. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983, p. 259.

americanos. En dicho sentido, es muy significativa la reflexión de Juan Carlos Goyeneche, quien indica en sus escritos de la editorial de *Sol y Luna*:

Afirmamos que somos con España y con la América española un solo imperio espiritual, una sola cultura y una sola progresión histórica. Porque no renegamos de España tenemos el derecho de llamarnos argentinos, y argentinos anti-renegados. La nuestra no es una hispanofilia, sino una hispanofiliación¹⁴⁵.

La Generación del 98 tuvo su asentamiento y desarrollo en el movimiento literario de la época en el Río de la Plata. Pese a los conflictos y protestas que surgían, Hispanoamérica saqueada por las amenazas de los yanquis y del imperialismo de Inglaterra o Alemania, comenzaba a ver a los españoles con nuevos ojos y con más seguridad hacia su comportamiento con respecto a ellos. Más como un hermano que como un enemigo. Se buscaban nuevas referencias para continuar con ese encuentro de ideales en común, de ideales compartidos.

Para entender cómo se comprendía la visión de España desde América tenemos que continuar hablando de la Generación del 98 y de su planteamiento ligado al pensamiento hispanoamericano; la obra más emblemática sin duda en esta idea de civilización e ideales compartidos es *Ariel* (1900), del uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), texto que se sitúa en el momento en el que se empezó a gestar el debate sobre la identidad cultural hispanoamericana. Según Herbert Ramsdem en su artículo “*Ariel ¿libro del 98?*”¹⁴⁶, la obra de Rodó estaría inspirada en las ideas regeneracionistas del 98 español, planteadas y reelaboradas desde Hispanoamérica en el controvertido momento histórico en el que aquella Madre Patria que durante siglos simbolizó la opresión y que, perdida ahora en la depresión de sus males endémicos, comienza a convertirse en el símbolo de valores fundamentales opuestos al materialismo de la América sajona. Desde este punto de vista, *Ariel* se presenta como un discurso dirigido “a la juventud de América”, en el que el maestro Próspero expone la causa regeneracionista, que ha de lidiar con la “barbarie” externa e interna para poder desarrollar un proyecto cultural latinoamericanista de índole supranacional¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Editorial de *Sol y Luna* (Buenos Aires), nº 3, octubre 1939. En GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)”. op. cit. pp. 599-642.

¹⁴⁶ *Cuadernos hispanoamericanos* nº32, Madrid, agosto de 1975. En JUAN VALERO, Eva María Juan “Rafael Altamira...”, op.cit.p.100.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.100.

Según Teodosio Fernández es un auténtico: “sermón laico que el uruguayo José Enrique Rodó dirigió a la juventud de América. Allí reiteraba la visión de Estados Unidos como reino de Calibán, donde el utilitarismo habría afectado negativamente a los valores espirituales y morales, pero no se limitaba a criticar los defectos ajenos: pretendía evitar que un nuevo modelo foráneo determinase el futuro de Iberoamérica, ignorando una vez más la tradición latina que consideraba propia¹⁴⁸”.

Rodó compartía un pensamiento cargado de optimismo, de confianza en la educación y el progreso, de la modernidad a través de la apuesta por el conocimiento. En este aspecto, él y el nicaragüense Rubén Darío asentaron la defensa o el guiño hacia lo hispano frente a la amenaza del gran continente americano mediante la salvaguardia de los valores relativos a la ciencia, el progreso y la democracia.

Otra similitud la encontramos entre Rodó y Altamira, quienes defendieron planteamientos similares: “el diálogo cultural entre los países de lengua española, la regeneración de los valores del espíritu y del idealismo, la necesidad de una política pedagógica orientada a la reivindicación de la cultura, la defensa de los valores de la democracia, el antimilitarismo y el pacifismo, así como el rechazo a las dictaduras¹⁴⁹”.

Además, Rodó tuvo contacto frecuente con los intelectuales españoles finiseculares. Conocida es su relación con Leopoldo Alas “Clarín”, que queda manifiesta en el prólogo que el asturiano le hace a una edición de su *Ariel* (1900) y en la correspondencia entre ambos. También el intercambio epistolar entre Unamuno y Rodó, que refleja la admiración que se tenían ambos, pero que también deja ver las diferencias existentes en lo referente a la defensa de lo hispánico¹⁵⁰.

En esta misma línea, las conferencias de Vicente Blasco Ibáñez en su viaje a Argentina o la obra de Rafael Altamira *España en América*, eran publicadas tanto en Argentina como en España. Otros como Valle-Inclán, Augusto Pi y Suñer o José María Salaverría, plasmaron sus experiencias tras su viaje a América desde una perspectiva de hermanamiento a fin de buscar un eje en común entre ambas culturas.

¹⁴⁸ FERNÁNDEZ, Teodosio, “España y la cultura hispanoamericana tras el 98” en ROYANO, Lourdes (ed.) *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Santander: Universidad de Cantabria, 2000, p.19.

¹⁴⁹ JUAN VALERO, Eva María. “Rafael Altamira...”op. cit. p. 99.

¹⁵⁰ Véase el *Epistolario americano (1890-1936) de Unamuno*, Laureano Robles (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996. En JUAN VALERO, Eva María Juan “Rafael Altamira...”op.cit.p.99.

Salaverría (1873-1940) fue muy claro con respecto a plasmar su visión de cómo se estaba entendiendo a ambos países desde uno y otro ámbito. Tras su viaje a Argentina publica *Tierra argentina. Psicología, tipos, costumbres y valores de la República del Plata* (Madrid, 1910), *A lo lejos. España vista desde América* (Madrid, 1914; escrita un año antes en Buenos Aires) y *Paisajes argentinos* (Barcelona, 1918). En estas obras reflexiona aspectos que van desde la poca valoración que se tiene de Argentina en España en estos momentos pese a que Argentina suponía una baza muy importante en el progreso social, político y económico. Sobre España en Argentina, la visión es muy negativa, como bien reflejara el propio Salaverría en su obra: “por una mala fe bien noticia, sobre el nombre de España ha caído un estigma: decir España es igual que decir crueldad, intransigencia, fanatismo y tiranía ¹⁵¹”.

En consecuencia, esta estima reformista entre ambos intelectuales a un lado y otro del Océano Atlántico son los gestos significativos del cambio de actitud y acercamiento existente en este periodo finisecular.

Rubén Darío (1867-1916), Eduardo Wilde y la “generación del 80” fueron escritores que lucharon contra el cosmopolitismo superficial y el anti-españolismo imperante de las clases ilustradas de finales del siglo XIX. Darío se identifica como el intelectual y modernista que viaja a España, la conoce y adopta una perspectiva del hispanismo muy particular ¹⁵².

Darío al principio se consideró anti-hispanista y afrancesado, para después acabar defendiendo a la patria española. Terminó yendo a la Península para informar al diario argentino de *La Nación* sobre “la madre patria”. Ante la situación de peligro que venía en unos amenazantes Estados Unidos, en su obra *Cantos de vida y esperanza* y en *Salutación del optimista*, vemos un auténtico himno hispanoamericano, donde defiende que la salvación llegará a través del espíritu de las nuevas generaciones hispánicas. El resto de su producción profundizará en esa visión de tinte hispanizante.

En la misma posición favorable a los valores hispánicos, encontramos la figura de Ricardo Rojas (1882-1957) que defendía en sus escritos la restauración de un espíritu argentino sobre las bases del reconocimiento de lo nacional. Por lo que podemos situarlo como un intermediario entre lo

¹⁵¹ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; “El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. En *Revista de Museología*, nº14, Madrid, junio de 1998, p.75.

¹⁵² MATAMOROS, Blas, “América y España en el 98: miradas recíprocas”. En MOYANO Lourdes (ed.), *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Santander, Universidad de Cantabria, 2000, p.37.

español y lo americano, de acuerdo a las apreciaciones del investigador Gutiérrez Viñuales¹⁵³. Su obra *La restauración nacionalista* (1909), marcó un antes y un después en el pensamiento literario¹⁵⁴, filosófico e ideológico de la sociedad del momento y de las relaciones entre España y Argentina. Fue muy crítico con el sistema educativo argentino; lo creía necesario para realizar una reforma en el estudio de las humanidades modernas.

Rojas viajó a España en 1907 y quedó fascinado por la arquitectura y la literatura, aunque los investigadores denotan cierta influencia afrancesada en su propuesta de emplear la historia como principal instrumento de sus ideas nacionalistas. “ En *La Restauración nacionalista* condenó el liberalismo de Sarmiento y Alberdi como extranjerizante, y en obras como *La Argentinidad* optó por una conciencia y un ideal típicamente argentinos, con los valores del “telurismo” y el “indianismo” dentro de una idea democrática universalista¹⁵⁵. ”

En 1930 publicó *Retablo Español*, en el que reunía sus recuerdos de su viaje por la Península en 1908. Equiparaba la historia de España con la historia de América, asimilando un hermanamiento certero. En su obra *El alma española* muestra su predilección por los orígenes y la esencia hispánica. En ella, incluía comentarios críticos a las obras de grandes literatos de referencia en España como Vicente Blasco Ibáñez, Benito Pérez Galdós y Pío Baroja.

Quizá las obras en que culminara su teoría y su posicionamiento respecto a la presencia de lo español en el “alma nacional” argentina serían, *Eurindia* (1922) y *Ensayo de estética sobre las culturas americanas* (1924), una armonización de los valores americanos y europeos. En ambas propone la consolidación de una cultura nacional basada en la fusión de la “técnica europea” con la “emoción americana”, surgiendo así formas originales para el espíritu presente y futuro de la nación. La proyección física de estos ideales lo llevó a la realización de su casa museo en la calle Charcas gracias al arquitecto Ángel Guido en 1927. En este edificio plasmó todos los planteamientos desarrollados en su obra literaria. Además, Alfredo Guido realizó las ilustraciones de una edición titulada *El templo de Eurindia* (1924). En esta obra, lo que hace significativo Guido es el intento de sintetizar esa técnica y emoción de la que hablaba Rojas.

Respecto a la inmigración, Ricardo Rojas hace hincapié en la necesidad de “asimilarla”:

¹⁵³ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. En *Revista de Museología*, nº14, Madrid, junio de 1998, p.80.

¹⁵⁴ ROJAS, Ricardo, *La Restauración Nacionalista*, Buenos Aires: Ministerio de Justicia é Instrucción Pública, 1909.

¹⁵⁵ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)” En *HISPANIA. Revista Española de Historia*, vol. LXVII. Núm. 226. Mayo-agosto 2007, p.603.

No cerremos nuestros puertos a la inmigración, y menos aún a la inmigración italiana; pero debe afirmarse que el criollo hijo del extranjero le pertenece en absoluta a la escuela oficial, y si le entregamos el patrimonio territorial, no le entreguemos el patrimonio espiritual que nos legó la Independencia¹⁵⁶.

Varios fueron los defensores de su obra; Unamuno apoyó la tesis espiritualista de *La restauración Nacionalista* por los mismos motivos que defendió *La maestra moral* de Manuel Gálvez, novela donde se critica la filosofía pedagógica de la escuela estatal. Ambos escritores rioplatenses, en sus obras, se decantan por la tradición española y se oponen al espíritu positivista de la cultura oficial, en la misma línea que iniciara Rodó en *Ariel*, reafirmando “los valores tradicionales del humanismo renacentista en oposición a la imperiosa soberanía del utilitarismo anglosajón¹⁵⁷”.

Unamuno defiende en sus escritos el nacionalismo, el anhelo patriótico, el idealismo y lo castizo de la obra de Rojas. La amistad que les unía comenzó muy pronto, cuando el propio Rojas, fascinado por los trabajos del intelectual español, le dedicó en un ejemplar de su obra *La victoria del hombre* de 1903, haciendo hincapié en el vínculo que les unía con el planteamiento de entender la Península y el pensamiento con el origen de las antiguas colonias. Compartían la defensa del espíritu hispanizante¹⁵⁸. Utilizando su expresión: “me duele la patria”, recogida en sus diferentes ensayos, prensa, cartas y epistolarios. Consiguió que los escritores más importantes del Río de la Plata opinaran al respecto, por citar a algunos: Rodó, Rufino Blanco Fombona, Ugarte, Bunge, Rojas, Gálvez, Reyes, De la Riva- Agüero, Alcides Arguedas o Francisco García Calderón; con quien compartiría opiniones e intercambiaría epistolario en varias ocasiones¹⁵⁹.

Otro de los escritores argentinos que defendió ese espiritualismo hispánico fue Enrique Larreta (1873-1961). Con sus vivencias y su obra magna *La Gloria de Don Ramiro (1908)*, subtitulada “*una vida en tiempos de Felipe II*”, plasma su visión en defensa de los planteamientos del hispanismo que se estaban desarrollando en Argentina en el periodo comprendido entre 1910 y

¹⁵⁶ ROJAS, Ricardo, *La Restauración Nacionalista*, 1910 (p. 3443). En S. ONEGA, Gladys, “La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)”. En *Cuadernos del Instituto de Letras*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional del Litoral, 1965, p.119.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p.119.

¹⁵⁸ “Al eminente escritor D. Miguel de Unamuno, llamado a servir de vínculo entre el nuevo pensamiento de la Península y el pensamiento nuevo de sus antiguas colonias. Homenaje intelectual de Ricardo Rojas”. Nota recogida en la publicación de GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. En *Revista de Museología*, nº14, Madrid, junio de 1998, p.80.

¹⁵⁹ FERNÁNDEZ, Teodosio, “España y la cultura hispanoamericana tras el 98”, en MOYANO, Lourdes (ed.), *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Santander, Universidad de Cantabria, 2000, p.29.

1930. Vemos cómo sucede con estos escritores que curiosamente publican su obra en el país contrario y comienzan a tener gran éxito para luego publicarla en su propio país, realizándose así un intercambio que no sabemos si de manera consciente o velada, una aún más y estrecha los vínculos entre ambos.

La obra se centra en la España de Felipe II. En ella utiliza documentación histórica que investiga desde Buenos Aires y posteriormente durante su periodo de estancia europea, donde contrasta hechos históricos con hechos novelescos inventados. Persona amante del arte, de las antigüedades y el coleccionismo, tuvo una sólida formación antes de realizar su trabajo. Al igual que Maeztu, sus antecedentes vascos acentúan ese interés por lo hispánico que se plasma en su trayectoria literaria. Durante su estancia en Ávila en 1903, ciudad en la que basa la mayor parte de su obra, puede establecer un contacto directo con el contexto, la población, su gente y la lectura de los grandes clásicos de la literatura española como Góngora, Quevedo, Calderón o Lope de Vega, entre otros. Alaba y reafirma su defensa de lo hispánico una vez también que ha conocido el patrimonio artístico, literario y cultural del país.

Según el investigador Mariano Gómez de Caso Estrada, los argumentos de las novelas caballerescas como las aventuras amorosas, la sensualidad de lo exótico, los conflictos sociales, los elementos de gallardía y destreza y las escenas de capa y espada, además de los componentes religiosos del país y la América virreinal están presentes en su visión de la España del siglo XVI¹⁶⁰.

La novela, como decimos, situada en la urbe amurallada, narraba los avatares del mestizo Don Ramiro, hijo de morisco y de una dama cuya familia era de cristianos viejos, y en cuyo carácter primó la fogosa sangre paterna que le causó diversos líos amorosos. Arruinado y perseguido, el personaje marchó a Perú, continuando con su licenciosa vida en Huancavelica, hasta que, radicado en Lima, las conversaciones con una terciaria dominica le permitieron recapacitar, llevándole al arrepentimiento y la penitencia. Terminó sus días en 1605, en el Convento del Rosario, y la futura Santa Rosa de Lima depositó una rosa sobre su cadáver: esta fue la “gloria” de Don Ramiro¹⁶¹.

¹⁶⁰ GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano. *Falla, Larreta y Zuloaga ante “La Gloria de don Ramiro”*. Segovia: Imprenta Taller Imagen, 2006, p. 24.

¹⁶¹ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas", *Sedes Sapientae*, Revista del Vicerrectorado de Formación de la Universidad Católica de Santa Fe, Santa FE (Argentina), N°6, agosto de 2003, p.5.

Esta narración cobró en aquellos momentos una significación especial, que algunos autores actuales supieron advertir: “Sería muy arriesgado afirmar que Larreta propone al Nuevo Mundo como solución o medio regenerador de la decadencia española, pero podemos afirmar que en la novela, al mismo tiempo que presenta la sociedad hispana del XVII, está indicando un hecho real: la salvación que supone América frente a la situación de postración en la que se comienza a ver envuelta España”¹⁶²; aquella idea de que en el continente americano había resguardada y conservada una buena porción del “alma nacional” española, que con tanta obsesión se encargaron de teorizar escritores de aquel momento.”

La obra de Larreta fue aclamada en España por Unamuno y Azorín entre otros. Hubo una conexión de ideas y planteamientos estilísticos aceptados por los literatos de ambos lugares. Azorín (1873-1967) se asemejaba a la visión de España del siglo XVI de Larreta en su obra *Una hora en España*, donde sin querer, sin decirlo, nos lleva a un momento imaginado que se desarrolla en el despacho de Felipe II con esa sensualidad y misticismo propios de la obra de Larreta. De nuevo vemos un punto en común entre la visión de España de escritores españoles y rioplatenses.

Lo destacado de su obra es que también consigue aplicar su lenguaje literario a la arquitectura y a otros ámbitos artísticos, además de relacionarlo con otros artistas tanto de España como del Río de la Plata. Lo podemos ligar completamente con el movimiento arquitectónico neohispánico que estaba teniendo lugar en ese momento en territorio rioplatense, ejemplo del cual es el Centro Asturiano de Buenos Aires, con su lenguaje formal y el estilo arquitectónico que evoca.

Otro de esos vínculos sería el que estableció con Zuloaga. Se conocerían en París y de esta amistad surgió el famoso retrato de Larreta con Ávila como paisaje de fondo en homenaje a él como escritor y a su *Gloria de Don Ramiro*. O la construcción que manda hacer al arquitecto que compartía sus ideas, Martín Noel, denominada *Acelain*, una villa en el campo en Tandil (provincia de Buenos Aires) que se construye en un estilo andaluz (granadino) sobre 1922. Había visitado Granada y lo deja bien claro en su concepción del espacio interior de la casa donde la influencia de la arquitectura árabe está presente en todo momento. De hecho, lo hace constatar Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, el escritor argentino de familia granadina, que quedó tan enamorado de Granada y de sus vivencias hispanas que escribió su obra *Un viejo resplandor*.

¹⁶² OVIEDO Y PÉREZ DE TUDELA, María del Rocío, “Encrucijadas del 98: Larreta y Rodó o el nacionalismo en el Río de la Plata”. *Caravelle*, Toulouse, N°70, 1998,p.241, En GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas"...op. Cit. p.5.

Íntimo amigo suyo, en la revista *Arte Español* de Madrid le dedica unas letras a la casa de Larreta.

[...] que recuerda a los morunos jardines de Granada [...] y circunda la casa un pequeño y cuidado jardín de ambiente granadino, donde ha obtenido el Sr. Larreta felices perspectivas y amables rincones solitarios, que parecen no sentir la extrañeza de su apartamento de Andalucía, la fachada que da a este jardín tiene un poético aspecto con su pared blanca, ornada de plantas trepadoras y sus pequeñas rejas rematadas e una cruz, de hierro: evocación de Zafra y Santa Isabel la Real, esos conventos de Granada donde el ciprés cobija bajo su rígida copa rosales, madre selvas, jazmineros, fuentes de azulejo azul o blanco, aljibes de moruna tapia y recortado arrayán de verdor perenne¹⁶³.

Otro de los literatos argentinos que defendió la corriente hispanista a comienzos de siglo fue Manuel Gálvez (1882-1962) que destacó por su obra *El solar de la raza* (1913)¹⁶⁴, en la que estaba patente el espíritu nacionalista basado en el reconocimiento de raíz española. Podemos considerarlo como el escritor posiblemente más influenciado por el pensamiento regeneracionista español.

Formó parte del movimiento de recuperación y reflexión del rescate del legado cultural español y el sentimiento de orgullo de pertenecer a una misma raza y comunidad hispánica. En su obra antes citada, *El solar de la raza*¹⁶⁵, describe su visión de la Castilla castiza y el viaje como paradigma de una búsqueda personal o colectiva, una reflexión sobre cuestiones de identidad en un momento en el que lo hispánico se encontraba en una situación crítica, de análisis y de revisión de los valores¹⁶⁶. Un auténtico debate en cuestiones sobre la identidad nacional y cultural. Busca similitudes con el grupo de escritores hispanos contemporáneos del

¹⁶³ PÉREZ VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio; "El arte español en América", *Arte Español*, Madrid, t.VI, 1922-1923, pp.224-225. En GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo "Un viejo resplandor (Evocaciones de Granada)", de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma y Alfredo Guido (1924). *España y Argentina, Entre la Tradición y la Modernidad*. p. 10. En : Pérez Valiente de Moctezuma, Antonio. *Un viejo resplandor*, Granada, Editorial Comares, 2000, pp.9-73.

¹⁶⁴ GÁLVEZ, Manuel, *El solar de la raza*, Madrid : Saturnino Calleja S.A, 1920.

¹⁶⁵ Texto del propio Manuel Gálvez recogido en su obra *El solar de la raza*, Buenos Aires, ediciones Dictio, 1980, p.44: "Castilla nos creó a su imagen y semejanza. Es la matriz de nuestro pueblo. Es el solar de la raza que nacerá de la amalgama en fusión..." Y es que nosotros, a pesar de las apariencias, somos en el fondo españoles". En GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: "El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930)..." op.cit. p.12.

¹⁶⁶ QUINZIANO, Franco. *Miradas Rioplatenses en los albores del siglo XX: Manuel Gálvez, Viajero espiritual*. Cuadernos Canela, 2005, vol. 17, p. 123.

regeneracionismo noventayochista. Se cuestiona sobre la propia identidad nacional y sobre el contenido histórico- cultural que a ésta le debe ser asignada¹⁶⁷.

La visión de Gálvez es más religiosa, espiritualista, girando hacia el ámbito católico. Plantea su viaje como una búsqueda, hallazgo, verificación y confirmación de una identidad; lo asimila como un espacio de reflexión y de redefinición de una conciencia nacional aún en gestación¹⁶⁸.

Habla de las ciudades españolas (Teruel, Segovia, Sigüenza, Ávila) haciendo hincapié en las cuestiones del paisaje español; y establece una similitud entre el territorio y el carácter de su gente, buscando modelos y valores para su propuesta de regeneración nacional. Describe de un modo especial el paisaje castizo castellano. Utiliza el término “castizo” según lo hiciera Unamuno en su obra *En Torno al Casticismo*. Como describe el propio Quinziano: “Se trata de asimilar y penetrar el espíritu de los lugares visitados para penetrar el alma y el carácter de los hombres que la habitan¹⁶⁹”.

Quinziano reflexiona sobre la obra de Gálvez y los acontecimientos desastrosos de 1898, alegando:

El Desastre de 1898 y los primeros síntomas de la crisis del “optimismo liberal” comportaron en el ámbito de la América hispana una global reivindicación de la raza latina, y en el caso de Gálvez la hispano-latina, en oposición al materialismo anglosajón. Como defendió Rodó, los latinos tenemos una herencia de raza, una gran tradición étnica que mantener (...)” de ahí la valorización de Gálvez de la cultura latina y de la Europa cristiana. La idea de latinidad en el autor descansa en ese concepto de “comunidad de raza hispana”: (...) latino es nuestro espíritu y nuestra cultura. Pero dentro de la latinidad somos y seremos eternamente de la casta española (afirmación recogida en *Solar de la Raza*, p. 62)¹⁷⁰.

Quinziano también hace referencia al aspecto de la inmigración en la obra de Manuel Gálvez. Crea una asociación entre País Vasco-Argentina, en la que la joven nación hispanoamericana se instala como espacio hereditario del progreso y la laboriosidad que identifica a los vascos. Gálvez

¹⁶⁷ Ibídem, p. 124.

¹⁶⁸ Ibídem, p.127

¹⁶⁹ Ibídem, p.127.

¹⁷⁰ Ibídem, p. 132.

establece el binomio heroísmo-hospitalidad¹⁷¹. Identificaba la espiritualidad de la tradición de la cultura española y la ponía como ejemplo de lo que Argentina necesitaba en esos momentos para encontrar su identidad. Así, afirmaba: “A pesar de la inmigración y del ambiente americano hay algo muy profundo en nosotros, que fuera de nosotros sólo en España lo encontramos y que sólo en España nos renace y nos resalta interiormente¹⁷².”

Por tanto, podemos establecer que con Manuel Gálvez se vuelve a ese sentimiento que habían sancionado los noventayochistas de la anhelada y soñada España. Pero principalmente hace hincapié en cuestiones más relacionadas con la espiritualidad de la tierra castellana. Su visión es positiva y define un tipo de influencia española beneficiosa para Argentina. En cuestiones como el idealismo y el espíritu, afirma:

Sólo la influencia española puede no sernos perjudicial, pues ésta [...] ayuda a firmar nuestra índole americana y argentina”. (En el Solar de la Raza p. 18). La España de Gálvez era el modelo de un ideal, la forma poética que revestía su sueño de una regeneración espiritual de la Argentina”. Es algo novedoso y lleno de valor cultural apreciar cómo a través de la contemplación y reflexión del paisaje hispánico descubre su propia identidad¹⁷³.

Una de las facetas que más destaca de la labor intelectual que desarrolló Manuel Gálvez fue la de ensalzar, ayudar y promover a los artistas españoles en el Río de la Plata. Como la realización del catálogo que llevó a cabo para la exposición de Darío de Regoyos en el Salón Witcomb de Buenos Aires en 1912 o las publicaciones que llevó a cabo en la revista de *Museum* de Barcelona, haciendo referencia a los artistas del Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina; enlazaba a artistas de ambos continentes buscando aspectos en común y aceptando al arte español. También alabó y respaldó la obra de Zuloaga¹⁷⁴.

Carlos Reyles (1868-1938) fue otro escritor, cuentista y novelista uruguayo por excelencia del cambio de siglo. Curtido en experiencias diversas, apoyó este sentimiento de defensa de lo hispánico en sus escritos. Hijo de un hacendado progresista, heredó una enorme fortuna con tan

¹⁷¹ Ibídem, p. 135

¹⁷² GÁLVEZ, Manuel: *El diario de Gabriel Quiroga, Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Moen, 1910, pp 65-66. En GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. “El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino...”, op.cit. pp. 599-642.

¹⁷³ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. “El hispanismo autoritario español...”, op. cit. p. 604.

¹⁷⁴ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El Hispanismo en el Río de la Plata ...”, op.cit. p.85.

solo 17 años, fortuna que pronto se evaporó y lo sumergió en un auténtico ambiente de dandismo, viajes a Europa, e inestabilidad vital que a su vez le llevó a escribir con un estilo tan propio. Llegó a ser conocido por sus amigos intelectuales como el caballero rústico o el *gentleman-farmer* como lo llamaría Rodó, envuelto completamente en esa atmósfera de la generación del 900. Su escritura sabe adaptarse tanto a temas muy simples, propios de la vida del campesino, como a temas muy sofisticados, como las fiestas y el ocio en las grandes ciudades. Realiza una literatura autobiográfica, muy comprometida con la realidad que interpreta en sus escritos.

Reyles, como bien recoge el investigador Gutiérrez Viñuales, tuvo un primer acercamiento con España antes de la publicación de su obra¹⁷⁵. Se casó con una cantante de zarzuela, Antonia Hierro, que conocería años antes en Montevideo, donde ésta se encontraba realizando una gira o *tournee* junto a su compañía. Volvió con ella a España, en concreto a Salamanca, para casarse y fue con ella con la que realizaría la estancia en Sevilla que le llevaría a escribir su obra más conocida: *El embrujo de Sevilla* (1922).

El embrujo puede verse como una palabra de encanto o una visión positiva hacia lo hispánico en ese momento tan crítico para la sociedad española. Aunque esté cargado de fantasía y de lirismo, puede traducirse el mensaje de apoyo hacia la cuestión hispanizante. Frente a la degradación que se estaba produciendo respecto a la figura del torero, el castizo, el gitano, el flamenco, por los tópicos a los que se solía aludir, describía el costumbrismo de los cuadros de Zuloaga en su novela ambientada en Sevilla y lo ensalzaba dotándolo de mayor prestigio y consideración artística.

En su obra nos habla del folclore sevillano, del mundo de los artistas flamencos, del tablao, de la maja y de los estereotipos sociales de la Sevilla romántica. Hace referencias positivas a esa ciudad llena de embrujo y romanticismo. Describe su visión de la feria de Sevilla y sobre la transformación de la ciudad para los acontecimientos religiosos. Menciona incluso a personajes del mundo del espectáculo que fueron reales, como por ejemplo la presencia de la Bella Otero¹⁷⁶, las bailaoras y del mundo del toreo. Por tanto, en su obra podemos comprobar cómo se puede relacionar la visión de estos literatos con el mundo de la escena del momento. Todos los ámbitos artísticos se encontraban completamente ligados.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, pp.74-87.

¹⁷⁶ Es preciso señalar en esta afirmación que Reyles se equivoca cuando menciona a la Bella Otero como sevillana, era de Pontevedra (Galicia), y vivió y estableció la mayor parte de su vida en París.

Sus contemporáneos realizaron una visión crítica a la España de los tópicos casticistas, pero en el caso de Reyles su visión es positiva y complaciente. Se alejaba de los costumbrismos literarios impuestos para hablar sobre este tipo de fenómenos culturales. Puede que influyera mucho en esta presentación de la tradición española su amistad con Unamuno, Ortega y Gasset, Baroja y Zuloaga, personalidades que reflexionaron sobre la crisis de este cambio de siglo¹⁷⁷.

Dentro de esta visión más positiva, intenta romper con los calificativos negativos y la visión oscura que se tenían de las tradiciones de la ciudad hispana, dando una aportación fresca y natural, describiendo abiertamente dichos actos y personajes autóctonos. Describe una imagen de la urbe conformada con sus distintos habitantes y espacios urbanos y sociales, donde aparece el flamenco, el gitano, el señorito, el castizo y espectáculos como las corridas de toros. Por otro lado, los personajes que representan a un sector determinado de la sociedad sevillana dotan de mayor exotismo a las costumbres y el modo de vivir hispano.

Utiliza el recurso del flamenquismo y la tauromaquia como ejemplo para describir ese “embrujo” propio de la ciudad andaluza, donde emplea un lenguaje modernista más estilizado y realiza una visión más contrastada desde diferentes perspectivas, saliendo del halo de negatividad propio de los escritores europeos de la época.

Su visión llega a Hispanoamérica y es un aporte fundamental para el conocimiento de la España del cambio de siglo que, pese a la influencia del modernismo europeo, no pierde el objetivo de plasmar su autenticidad, sus raíces, sus tradiciones y su mencionado embrujo.

Las historias no son escogidas al azar, sino que están detalladamente descritas por él mismo tras su experiencia y vivencias. El propio Reyles vivió primero como visitante en 1892 y después como diplomático en Sevilla por lo que pudo analizar cada detalle de su forma de vivir. Hace mención a las noches de jaleo flamenco en tabernas y cafés describiendo exactamente los lugares y los artistas; la ve más como un reportero o cronista que como un novelista. Habla de esa magia de los toros y el flamenco a través de dos historias concretas, la de amor entre el torero Paco Quiñones y la bailaora “La Trianera”, que constituye una visión muy humana y cercana. Su acercamiento a la utilización de las jergas y el dialecto propio sevillano es un estudio del lugar y de sus habitantes con su análisis del lado del mundo del espectáculo, la fiesta y las tradiciones.

¹⁷⁷Véase el Prólogo de Alberto González Troyano a REYLES, Carlos, *El embrujo de Sevilla*. Sevilla: Col. Compás, 25, 2002.

Escribe sobre los artistas de la escena que después en Hispanoamérica, concretamente en el Río de la Plata, se hicieron muy famosas como la Bella Otero:

Como todos los años por Feria, “el Tronío” ha doblado el número de mesillas y reforzado el cuadro con algunos artistas de fuste, entre ellos, esta vez, la famosa “trianera”. Tornaba al café después de tres años de ausencia. Salió de Sevilla pobre, desconocida y en harapos, y volvía célebre y cubierta de joyas. Mil hablillas y especies corrían sobre su rara fortuna, fantástica historia en la que intervenían, como en la de Lola Montes, La Bella Otero, Anita delgado y tantas otras, reyes, príncipes indios, duques rusos, lores, banqueros y potentados de diversa calaña¹⁷⁸.

Zuloaga también retrató a Carlos Reyles. Falla alabó la obra como: “Muy, muy hermoso el retrato de Reyles”. Zuloaga y Reyles se conocieron a finales del siglo XIX en Sevilla, donde pasaron una época. En la obra *El embrujo de Sevilla*, donde según la estimación de Mariano de Caso Estrada, Reyles afirmaría: “enmarcaré en el ficticio personaje Cuenca al pintor eibarrés, siendo por ello fuente preciosa para conocer su vida en la capital hispalense, el juicio que merecían las obras que realizaba y los análisis de las corrientes artísticas¹⁷⁹.”

Carlos Reyles, al igual que sus coetáneos Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, se convirtió en auténtico mecenas y defensor del arte español en ese momento tan conflictivo de cambio de siglo. Como harían sus coetáneos, coleccionó muchos elementos artísticos propios del arte español.

Otro de los escritores que también destacó por su prestigioso papel en la política uruguaya fue Gustavo Gallinal (1889-1951). Defensor del Nacionalismo Independiente, realizó a su manera una defensa de lo hispánico en su obra *Tierra Española* de 1914¹⁸⁰. En ella recorre la Península Ibérica de Norte a Sur a través de sus ciudades patrimoniales más representativas, con una detallada descripción no solo monumental sino cultural y popular. Habla de las costumbres, de sus gentes, de lo cotidiano desde una visión positiva y personal ya que acude a exponer sus propias experiencias. Así se refiere a la Catedral de Pamplona, haciendo una fuerte crítica a las restauraciones que se habían realizado sobre la misma¹⁸¹. También hace referencia a

¹⁷⁸ REYLES, Carlos, *El embrujo de Sevilla*. op. cit, 2002, p.13.

¹⁷⁹ GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano, *Falla, Larreta y Zuloaga*, op.cit.p.43.

¹⁸⁰ GALLINAL, Gustavo, *Tierra Española*, Barcelona: Imprenta de la viuda de Luis Tasso, Arco del Teatro 21 y 23, 1914.

¹⁸¹ Ibídem, p.20.

Covadonga, considerándolo uno de los lugares emblemáticos para la historia española. Viaja a la España de la Reconquista, recordando a los héroes españoles de leyenda, Pelayo y Alfonso. Es un viaje en busca de orígenes identitarios, de símbolos y de identificación nacional que entroncara con sus raíces, de aquello con lo que el escritor se siente identificado.

Por supuesto, no deja de visitar y escribir sobre Santiago de Compostela, templo de la cristiandad espiritual y centro de peregrinación. Lo significativo es que no se queda en las descripciones formales, sino que va más allá, refiriéndonos su propia experiencia espiritual, que denota su vocación cristiana y las emociones y sensaciones ante el descubrimiento de tal belleza artística y del paisaje. Mantiene una visión muy romántica, pues entronca con las descripciones de los viajeros franceses del siglo XIX. Curiosamente habla de Simancas, lugar donde se encuentran distribuidos millones de legajos de la historia de España y América. Es un hecho muy importante que aúne este sentimiento de ambos países a través de la historia, del lugar donde se encuentra el archivo de los orígenes de ambos. En Simancas menciona a los grandes ilustres personajes castellanos desde una carta de Felipe II a Carlos V, una página de Cervantes, registros, inquisiciones, entre otros documentos. Continúa con el recorrido de Castilla y León, con la descripción de paisajes, patrimonio, lugares espirituales, hasta llegar a Toledo, donde se recrea con descripciones de la historia judeo- cristiana que rodea la ciudad toledana, hablando de El Greco y el barrio hebraico. Finalmente llega al Sur, justamente para vivir la Semana Santa de Sevilla y realiza una visita al Archivo de Indias. Su descripción sobre la Semana Santa sevillana resulta de modernidad asombrosa, así afirma: “Como pudiera una brillante cabalgata histórica en que salieran a la luz grandes tesoros y resucitaran añejas prácticas y olvidadas costumbres¹⁸².”

Por último, no podemos olvidar al escritor, periodista y literato uruguayo de fin de siglo XIX, Zorrilla de San Martín. Fue el patriarca y el más grande de los poetas nacionalistas uruguayos además de un gran periodista, magistrado y representante del Ministro Plenipotenciario en España, Francia y otros países. Catedrático en Literatura y Derecho Internacional Público, fue también miembro de las Reales Academias españolas de la Lengua y de la Historia, a la vez que desempeñara un alto cargo en el banco de la República.

La influencia española es clave en su trayectoria profesional y en su obra. Además, en su hogar en Montevideo, muestra claramente su amor por las distintas regiones españolas que plasma en una arquitectura al estilo de la casa andaluza, con diversos elementos decorativos de las distintas regiones peninsulares.

¹⁸² Ibídem, p.141.

Su éxito *Leyenda Patria* (1879), es un poema donde canta la gesta de los héroes que dieron la libertad al Uruguay, convirtiéndose en la Biblia del nacionalismo uruguayo. Desde ese momento queda como referente de poeta nacional. *Tabaré* (1888), su gran epopeya a la extinción de la raza charrúa. Esta obra inspiró a varios artistas de otras disciplinas, como ocurrió con la composición de la ópera de Bretón (*Tabaré*, en 1913), acompañado por un discurso musical muy wagneriano con sonoridades muy atrevidas para la época que ayudaron al compositor a caracterizar el ambiente americano de ese momento, de la lucha por la independencia y alcanzar así la libertad.

Zorrilla de San Martín defiende el patriotismo a través de la tierra, que genera una espiritual panteísta que impregna todas las cosas. Considera a Cervantes y al Quijote como verdaderos héroes, patrones de lo hispano, del verbo, de su lengua. Es muy interesante su percepción del papel que jugó Inglaterra con respecto a las colonias angloamericanas que percibía desde una visión muy negativa al respecto de la que mantenían los españoles con Hispanoamérica a finales del siglo XIX, para él, mucho más positiva. Considera que los españoles ya han terminado con ese afán materialista y lo que queda es una visión moral espiritual, muy al contrario del papel que ofrece a los ingleses.

Acudió al IV Centenario del Descubrimiento de América celebrado en La Rábida (Huelva) en 1892. Su labor principal era la de mantener la situación pacífica en las relaciones entre España y Sudamérica, mensaje que trasladó también después al Consejo Jurídico de Madrid, donde se consideraron grandes asuntos de la gran familia Iberoamericana. En varias ocasiones menciona el hermanamiento que siente y del que es testigo entre España y América durante todos los actos institucionales. También hay que tener en cuenta la visión optimista del escritor y su condición de católico. Lo importante de este hecho es que se convirtió en testigo y representante de este acontecimiento internacional, precedente de lo que vendría a ocurrir en 1910 con la celebración del Centenario de la Independencia en Argentina, efeméride que, según Zorrilla, representaría a su vez a todas las repúblicas americanas.

A modo de conclusión de este planteamiento, fueron muchos los literatos e intelectuales los que defendieron la versión españolizante de los acontecimientos que se habían sucedido y muchos los que defendieron el origen de lo hispánico en su historia. Realizando un balance, establecemos que hay más escritores que defendieron esta postura que los que se opusieron a este papel de la patria matriz.

La generación del 98 y la Generación del 900 Uruguay

La corriente de la Generación del 98 tuvo su repercusión de forma directa en lo que se generaría en el Uruguay: *La Generación del 900*. Se estableció una magnífica relación entre los literatos de ambas corrientes y podría considerarse la segunda una continuación de la primera. Los literatos de esta generación comprendían el periodo de 1900 y se caracterizaron principalmente por defender el modernismo como corriente intelectual. A comienzos del siglo XX, la sociedad uruguaya vivió un proceso de liberalismo y positivismo como filosofía propia de las élites cultas, una suerte de anarquismo como actitud política, y la excentricidad como estética. Este es el contexto de los escritores, maestros e intelectuales de la identidad nacional uruguaya del siglo XX.

La Generación del 900 es conceptualizada en 1894, con la publicación del poema *Al lector* de Roberto de las Carreras. Tuvo una corta duración (1925) pero fue un movimiento muy consolidado. José Enrique Rodó lideró la publicación de la revista donde se hicieron eco los literatos de esta corriente, la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895-1897). Otras Revistas como: *La revista de Salto* (1899-1900) *La nueva Atlántida* (1907) y *Vida moderna*, se convirtieron en las plataformas para que sus representantes se dieran a conocer. Entrarían dentro de esta corriente escritores como Carlos Reyles, Javier de Viana, Delmira Agostini, Carlos Roxlo o Frugoni, entre otros.

En la Revista *Cuadernos de Marcha*, Arturo Ardao, en su artículo: “Generación del 98-Generación del 900”, explica que estas relaciones fueron notorias no sólo por la coincidencia en el periodo cronológico sino por diversas conexiones de pensamiento o de parentesco histórico¹⁸³.

Continúa Ardao afirmando que la Generación del 98 no hubiera tenido la importancia que se le dio si no hubiera venido aparejada por el hecho histórico de la guerra con los Estados Unidos y la pérdida del resto del Imperio, pero realmente éste hecho no define una generación sino que muestra como, además de los designios nacionales, los escritores de este grupo intelectual de ambas orillas del Océano Atlántico mostraban el miedo ante la crisis finisecular y proponían un cambio ante las circunstancias que les rodeaban, cuestiones que se mezclan con aspectos filosóficos y no sólo literarios en los que predominaba la preocupación por la razón y la vida.

¹⁸³ “Generación del 98. Generación del 900”. En *Revista IDEAS II. Historia de las ideas, mentalidades, sensibilidad*. Publicación especial/Julio-Agosto 1998. Uruguay, Argentina. s/p. La primitiva revista *Ideas* fue sucedida por otra denominada *Cuadernos de Marcha*.

Se conoce la relación entre Unamuno, Ganivet y Valle Inclán, de 1864, 1865 y 1866, en Uruguay de Reyes y Viana, de 1868 ambos. Baroja y Azorín de 1872 y 1873, en Uruguay Rodó y Vaz Ferreira, de 1871 y 1872. Maeztu y Antonio Machado de 1874 y 1874, allí Florencio Sanchez, Herrera y Reissig y Maria Eugenia Vaz Ferreira de 1875 los tres; además de la existencia de un epistolario entre Unamuno y la Generación de los uruguayos del 900, José Enrique Rodó y Delmira Agustini¹⁸⁴.

Las relaciones entre Rodó, Vaz Ferreira y Ortega están recogidas en *Cuadernos de Marcha* por Arturo Ardao, el cual ofrece una perspectiva de las sinergias existentes entre los tres escritores, de modo que si bien cada uno desarrolló una temática y perspectivas distintas, los tres, mediante las revistas en las que participaron con sus escritos, se preocuparon por la sociedad de su tiempo, los asuntos más importantes del pensamiento contemporáneo y del cambio de siglo. Así se conduce Gasset, con la revista *El espectador*, o la dirección de la Revista *España*, o Rodó con *La vida nueva*, cada uno desarrollando en estas revistas su perspectiva individual.

El papel de las revistas literarias

La prensa jugó un papel muy importante en este proceso de transición hacia una nueva era cultural de intercambios de pensamiento e influencias exteriores. El idioma castellano facilitó a literatos como Unamuno o Blasco Ibáñez el publicar sus trabajos en los diarios del Río de la Plata. Las revistas, semanarios y diarios fueron considerados como medio de transmisión de los ideales, de la sensibilidad, del gusto y la cultura de la época, en el contexto de una misión filosófica y literaria. En la prensa y las publicaciones periódicas, los escritores españoles del 98 tenían un papel destacado tanto en España como en Río de la Plata. Escribían artículo tras artículo o folletines que luego eran editados como libros o novelas de claro tono ensayístico¹⁸⁵.

La revista *Vida Nueva*, propia de la expresión del 98, apareció un mes después del desastre. En ella podemos encontrar verdaderas declaraciones de principios que se transmitían en el ambiente de pesimismo global, bajo los ideales del republicanismo y del anticlericalismo. En esta revista hay un artículo en el número 3, 26 de junio de 1898 de Unamuno afirma:

¡Muera Don Quijote!. España, la caballeresca España histórica tiene, como Don Quijote, que renacer en el eterno hidalgo Alonso el Bueno, en el pueblo español,

¹⁸⁴ Ibídem, p. 75.

¹⁸⁵ DE MAEZTU, Ramiro. *Hacia otra España*. op. cit.p. 38.

que vive bajo la historia, ignorándola en su mayor parte, por su fortuna. La nación española –la nación, no el pueblo- molida y quebrantada, ha de curar, si cura, como curó su héroe, para morir. Si , para morir como nación y vivir como pueblo¹⁸⁶.

De Maeztu, quién también escribe en *Vida Nueva*, destacamos su artículo del 2 de octubre de 1898, en el que se hace mención a la carrera periodística de una forma peyorativa, trasladando sea crítica social y su pulsión regenerativa planteando lo siguiente:

El dilema está planteado: o nuestro periodismo se reconstituye con elementos nuevos o morirá con lo viejo, con la política menuda, con el reparto de destinos, con el execrado centralismo, con la bohemia de la calle de Sevilla, con el género chico y los cenáculos y las tertulias¹⁸⁷.

Ganivet y Unamuno también aparecieron en la pléyade de autores más famosos, completándose así la participación en la misma el grupo de intelectuales del 98.

Son significativos los artículos de Baroja criticando la postura de Maeztu, afirmando:

Yo que no pienso, y casi podría añadir que ni quiero, ser nada en la vida, miro a Maeztu como un paralítico podría mirar a un gimnasta; me asombra su decisión, su acometividad, su entusiasmo y su fuerza, pero no le sigo. Es más: el día en que esa nueva España venga a implantarse en nuestro territorio con sus máquinas odiosas, sus chimeneas, sus montones de carbón, sus canales de riego; el día en que nuestros pueblos tengan las calles tiradas a cordel, ese día emigro, no a la Inglaterra ni a Francia, a Marruecos o a otro sitio donde no hayan llegado esos perfeccionamientos de la civilización¹⁸⁸.

En la revista *Alma Española* de Azorín, semanario respaldado por el novelista Galdós con su artículo “Soñemos, alma, soñemos”, y tal como recoge la revista *Cuadernos de Marcha*, se indica: “La catástrofe del 98 sugiere a muchos la idea de un inmenso bajón de la raza y de su energía.

¹⁸⁶ “Revistas de la Generación del 98”, en Cuadernos de Marcha. Ideas II. Historia de las ideas, mentalidades, sensibilidad. Publicación especial/Julio-Agosto 1998. Uruguay, Argentina, p. 7

¹⁸⁷ Ibídem, p. 8.

¹⁸⁸ Ibídem, p. 10.

No hay tal bajón ni cosa que lo valga”. Y se incita a que cada uno haga lo que pueda, a que cumpla con su deber¹⁸⁹.

Otras revistas fueron *Blanco y Negro*, o *La Esfera*, del uruguayo Julio J. Casal, quién iniciaría la publicación de la revista *Alfar* en 1921. Esta se convirtió en un referente entre su país de procedencia y el de residencia, continuándose su publicación en Montevideo tras su retorno a Galicia. Gracias a la mencionada revista, pudieron conocerse al momento las actividades expositivas y las transformaciones estéticas artísticas y literarias de España y del resto de Europa en Montevideo¹⁹⁰.

La Revista *Madrid Cómic*, de carácter satírico, daba una visión de humor negro de la realidad. Se combatía tanto a los del 98 como a la siguiente generación de intelectuales.

Hablar de la Revista *España* es remontarnos a comienzos del siglo XX, se publicó durante los años 1915 y 1924, semanalmente, siendo fundada por el mismo Ortega y Gasset, para pasar después a ser dirigida por Luis Araquistáin, para ser conducida finalmente por Manuel Azaña. En este semanario colaboraron intelectuales tan prestigiosos como Machado, Unamuno o Valle Inclán, entre otros.

En el caso argentino, destacan sus publicaciones en los diarios *La Prensa* y *La Nación*, donde abiertamente exponían sus ideales de renovación cultural, a la vez que iban cambiando esa visión anterior de una España negra sumida en la depresión intelectual. Junto a estos diarios, otra prensa cultural:

Lo escritores del 98 movidos por la inquietud de comunicar su pensamiento para interrogarse e interrogar a un tiempo, fundaron innúmeras revistas como medio de promover un ámbito de convivencia, debate y difusión de ideas. El español Guillermo de la Torre que alternó su actividad intelectual en Argentina, -donde se casó con Norah Borges integró el fermenta el núcleo de la revista SUR y también publicó en la prestigiosa revista NOSOTROS-, realizó en España una prolija y sustanciosa investigación sobre las revistas del 98¹⁹¹.

¹⁸⁹ Ibídem, p. 13.

¹⁹⁰ GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*, Fundación Mafré, 2006, p. 400.

¹⁹¹ *Cuadernos de Marcha*. Ideas II. Historia de las ideas, mentalidades, sensibilidad. Publicación especial/Julio-Agosto 1998. Uruguay, Argentina, p. 3.

Es importante señalar aquí la figura de Guillermo de la Torre, introductor en Río de la Plata de las vanguardias europeas a través de las revistas literarias. Fue cofundador y secretario de *La Gaceta Literaria* de Madrid y, en su primera estancia en Buenos Aires, redactor del diario *La Nación*, secretario de redacción de la revista *Sur* y asesor literario de la editorial Espasa Calpe¹⁹². Por su parte, la revista *Nosotros* pretendió igualmente la búsqueda de los valores de lo propio y el reencuentro con lo hispánico:

Desde el comienzo, los protagonistas del Modernismo y de la llamada Generación del 98 escriben en *Nosotros* y, a su vez, son estudiados y juzgados por críticos españoles y argentinos. Secciones bibliográficas fijas sobre las Letras Castellanas y las Letras Catalanas registran regularmente los libros nuevos publicados en la Península.

En esta primera etapa ocupa un lugar destacado el año 1916, durante el cual se publica un Homenaje de los intelectuales españoles a la Argentina, con motivo del Centenario de la independencia de este país. Se celebra, además, el tercer centenario de la publicación del Quijote y se recogen diversas manifestaciones de la primera visita de José Ortega y Gasset a Buenos Aires.

En la segunda etapa, 1919-1926, el interés de la revista por la literatura española mantiene su anterior intensidad y refleja el proceso de evolución de noventaiochistas y modernistas, al par que acoge las primeras manifestaciones de las vanguardias. Paralelamente, se incrementa el espacio destinado a los temas de tipo político, en muchos casos en directa relación con el movimiento intelectual de signo socialista representado por la revista *España*, fundada por Ortega y Gasset y dirigida luego por Luis Araquistáin. El creciente compromiso político de los intelectuales, su posición frente al problema de la relación entre el Estado Español y las nacionalidades ibéricas, la cuestión catalanista y, luego, la actitud frente a la Dictadura de Primo de Rivera, se manifiestan en diversas notas, en su mayoría reproducidas de revistas y periódicos españoles. Culmina este proceso con los episodios del enfrentamiento de Unamuno con el gobierno, su destierro y su traslado a París¹⁹³.

¹⁹² *Ibídem*, p. 5.

¹⁹³ DE ZULETA, Emilia. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983, pp.16-17.

La revista *Nosotros* (creada en 1907, Argentina) contaba con la presencia conductora de Roberto Giusti y Alfredo Bianchi, la colaboración de un nutrido elenco de intelectuales españoles residentes en Buenos Aires, y de los más destacados escritores argentinos¹⁹⁴. Los problemas de la lengua, la cultura y la política española hallaron inmediato eco en sus páginas bajo la forma de ensayos y artículos, encuestas, debates y polémicas. La atención a los grandes temas de la historia literaria española y la preferencia por los ilustres supervivientes del siglo XIX y las figuras del 98, se integraron allí con una moderada preocupación por la nueva literatura. Sustentó, además, *Nosotros* una madura propuesta sobre el futuro de las relaciones entre España y América, basada en la superación de la mutua ignorancia y de los “tópicos al uso” y concebida dentro de un marco de universalidad sin exclusiones¹⁹⁵.

También la poesía fue un medio de relación intercultural dentro de este clima de preocupado hispanismo. De referencia son los poemas que se publicaron en la revista *Nosotros* por los literatos Carlos Obligado, Pedro Miguel Obligado y Jorge Obligado, dedicados a las letras y el paisaje español. Miguel de Unamuno también publicó sus poemas en dicha revista, aunque no fuera esta su faceta más conocida, sino en su vertiente ideológica y política.

Por otra parte, la aportación de Rafael María de Labra con la *Revista Hispanoamericana* fue fundamental para la defensa y acercamiento de esta relación renovada, con ese proceso de auge e interés por la producción literaria americana.

Otras revistas fueron *Criterio*, que trataba la literatura, el arte y las ideas de España y su perspectiva desde la Argentina. *Sol y luna*, más que con una continuidad de colaboradores españoles, mantenía un hispanismo de estilo, tono y preferencias. Aunque se movía dentro de una corriente nacionalista, representó una reacción antiliberal más acentuada que la propia República¹⁹⁶. *Correo literario*, mostraba un equilibrio entre las artes y las letras que reflejaba la vida intelectual argentina; en *Los Anales de Buenos Aires*, consta de autores intelectuales españoles implicados en las pugnas político- ideológicas. La revista *Realidad* también recogía la presencia española¹⁹⁷.

Podemos decir que el diario *La Nación* fue clave para el intercambio de pensamiento e ideologías entre los literatos e intelectuales de ambos países, sobre todo a principios del siglo XX. La teoría de la Generación del 98 fue expandiéndose gracias a las publicaciones que Unamuno o el mismo

¹⁹⁴ LÓPEZ, Carolina, E. “La revista *Nosotros* y la voz de quienes escriben. La construcción discursiva de una identidad”. En *Historia y Espacio*, N° 41: 39-53, agosto-diciembre, 2013, pp. 40-53.

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 256.

Rojas, Rodó o Unamuno, alterado al comprobar la pasividad que se vivía en la sociedad argentina respecto a la publicación de la obra de Rojas, publicó estas palabras, recogidas en el estudio de Rodrigo Gutiérrez¹⁹⁸.

Tras el quiebre de los vínculos con España que derivó de las guerras de independencia, estas transferencias de diversas manifestaciones culturales españolas, vehiculizadas a través de los periódicos, cumplieron también un rol en el establecimiento de los lazos y que comienza a de manera más visible en la primera década del 900¹⁹⁹.

En el caso uruguayo, el semanario *La alborada* de Montevideo, nos ofrece una visión muy clara de lo hispánico a comienzos del siglo XX en lo social y cultural en la capital uruguaya. Insertamos aquí un texto sobre las Romerías españolas en el Uruguay, que expone a las claras esta fascinación por lo castizo español, a medio camino entre el exotismo y la recuperación de lo que se considera propio (véase figura 8) :

El jueves 25, día de Navidad, empezaron en el local pintoresco del Campo Eúskaro, siguiendo la añeja costumbre, las animadas y entretenidas fiestas de la colonia española, en otros tiempos, esos bailes al aire libre, esas diversiones democráticas en que los concurrentes se confunden entre las carpas transformadas en toda clase de comercio, eran la representación de una raza y llevaban en sí el sello de la Península Ibérica. Pero hoy ese carácter lo han perdido, y la gaita, con sus notas quejumbrosas, hace entrar el redondel, a zapatear una jota, a individuos de todas las nacionalidades.

¹⁹⁶ MARTINI, Osvaldo Rodolfo. "Ramiro de Maeztu en la Argentina. La gestación de la doctrina de la Hispanidad entre el catolicismo y el nacionalismo argentino". En *La Razón Histórica. Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas*, nº24, 2013.

¹⁹⁷ *Ibidem*, pp. 257-258.

¹⁹⁸ Palabras de Unamuno en Diario *La Nación* de Buenos Aires, 1910: "Cómo no he de aplaudir estas predicaciones idealistas de Rojas, yo que apenas hago otra cosa que predicar idealismo?. Y cómo no he de aplaudir su nacionalismo, yo que, como él, he hecho cien veces notar todo lo que de egoísta hay en el humanitarismo? He de repetir una vez más lo que ya he escrito varias veces, y es que cuanto más de su tiempo y de su país es uno, más es de los tiempos y de los países todos, y que el llamado cosmopolitismo es lo que más se opone a la verdadera universalidad". GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; "El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial". *Revista de Museología*, Madrid, junio de 1998, nº14, p.81.

¹⁹⁹ Reflexiones de Ángeles Castro Montero sobre la recepción de literatos españoles en la prensa Argentina de 1900, en: "Fuentes Culturales entre Europa y Argentina. La labor de los corresponsables periodísticos en los diarios argentinos. El caso de Ramiro de Maeztu (1905-1936).", *Entre Europa y América. Circulación de ideas y debates entre las dos Guerras Mundiales*. p. 14. CASTRO MONTERO, Ángela; De Cristóforis, Nadia (Coord.), *Entre Europa y América. Circulación de ideas y debates entre las dos Guerras Mundiales*. Buenos Aires: Ediciones Foga, 2014.

Este año esas fiestas se verán animadas por una buena compañía acrobática que durante los días de las romerías darán sus funciones en la plaza de toros, donde otrora tantos revolcones sufrieron las niñas toreras²⁰⁰.

La Revista Caras y Caretas, se fundó originalmente en 1890 en Uruguay por Eustaquio Pellicer quien posteriormente se trasladó a Buenos Aires, precisamente en 1898, donde creó la versión argentina del semanario. Tenía como objetivo principal difundir la literatura argentina dentro del ámbito periodístico y reflejaba esa situación de cambios sociales que estaba viviendo Argentina a finales de siglo ya que introducía textos y reflexiones de escritores europeos y de intelectuales nacionales. La modernidad quedó reflejada en los artículos publicados en ella durante su vigencia de 1898 a 1916.

Fue una revista equiparable por su formato y difusión a *Blanco y Negro* o *La Esfera*, la primera por Torcuato Luca de Tena y Álvarez Ossorio en 1891, la segunda comenzó a funcionar en 1914 y fue dirigida por Francisco Verdugo Landi, editada por el grupo de Prensa Gráfica, los mismos que promovieron las revistas *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo* y *Por esos Mundos*.

En 1916 apareció el complemento de la misma, *Plus Ultra*, convirtiéndose en un auténtico museo itinerante del arte español, reproduciendo en sus páginas auténticas pinturas de colecciones argentinas o peninsulares. Las ilustraciones eran de gran calidad técnica realizadas por el asturiano Alejandro Sirio y el catalán Luis Macaya (*Caras y Caretas*) y después seguidos por el gallego Luis Seoane.²⁰¹ Dentro de la edición y diseño de la revista *Caras y Caretas*, tenemos que destacar la figura de Juan Carlos Alonso, director y dibujante, gallego que se asienta en Argentina y forma esta revista de reminiscencias hispanas, rescate del pasado español²⁰².

En *Caras y Caretas* se dibuja con todos sus matices la sociedad argentina finisecular y de la primera mitad del siglo XX, con sus fluctuaciones entre un marcado deseo tradicionalista de asentamiento y la importación de modalidades eurocéntricas. El semanario reúne artículos de importantes escritores nacionales y extranjeros y es un testimonio de las intensas relaciones culturales entre América y España de las que formaron parte nombres como Salvador Rueda, Francisco

²⁰⁰ *Semanario La Alborada*, Montevideo, 28 de diciembre 1902 s/p. Museo Histórico Nacional de Montevideo.

²⁰¹ GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *América y España, imágenes para una historia*. op.cit.p.386.

²⁰² Al respecto, destaca el ensayo: "Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina". *XIII Congreso Nacional del CEHA* (Comité Español de Historia del Arte). Granada, 2000, vol II, pp.759-771.

Villaespesa, los Machado, Unamuno, y otros. CyC abrió sus puertas a las letras hispánicas, pero asimismo fue muy vigorosa su voluntad americanista. En un análisis cuantitativo de los colaboradores apreciados que, en primer lugar, se hallan los nativos, el segundo lo ocupan los latinoamericanos y el tercero, los españoles antes que el resto de extranjeros²⁰³.

En el análisis que realiza la investigación de Mirtha Susana Matilla sobre esta revista es destacable la visión de España, país que se homenajea de diferentes modos. Se reconocía la atracción por lo español y se invitaba a los literatos españoles a participar en su redacción. De hecho, había una sección titulada “De España”, junto con espacios regulares de información nacional, de espectáculos, de publicidad, de poesía y del cuento. En sus inicios, la revista tenía una visión americanista pero se abría a la universalidad que requería la modernidad del momento²⁰⁴. Además, la temática del inmigrante también quedaba reflejada en una sección de cartas, ateniendo a una realidad de la que no se podía huir.

El análisis que establece esta investigadora sobre la mencionada revista en Buenos Aires y su relación con España a finales del siglo XIX y, sobre todo, a principios del siglo XX, vienen a constatar una serie de temas, como el de la “identidad” o la “búsqueda del nacionalismo” en la problemática de la integración de nativos y nuevos emigrantes. La aportación novedosa de las escrituras de la emigración “modernista” y también de las “costumbristas” y tradicionales, la convivencia entre ambas y la manifiesta intención de unión latinoamericana, eran otros contenidos reiterados. El espíritu panamericano que emanaba con las continuas colaboraciones con España estaba presente en todos sus números²⁰⁵.

En Uruguay también tuvo mucha presencia la *Revista del Centro Gallego*, órgano de la Colectividad Gallega en el país, que empezó su recorrido el 12 de octubre de 1917. Desarrolló una auténtica difusión de los valores hispánicos por medio de la publicación de sus artículos y del imaginario que ofrecían noticias e imágenes de marcado carácter hispánico. Eran claros divulgadores de las artes españolas, y de su teatro lírico. En la portada de la revista expone claramente sus objetivos:

²⁰³ MATILLA, Mirtha Susana, “Relaciones literarias entre España y Argentina en la revista “Caras y Caretas” y el aporte cultural inmigratorio”. En *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Barcelona 15-19 de junio de 1992. Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, p.895.

²⁰⁴ *Ibídem*, p.897.

²⁰⁵ *Ibídem*, pp 902-903.

Crear un fondo especial de beneficencia, con los recursos que se obtengan de veladas literarias, musicales, rifas, bazares, donativos, suscripciones y fiestas que se dediquen a tal propósito, para socorrerá los gallegos sin recursos aquí residentes, especialmente cuando se hallen enfermos²⁰⁶.



Figura 10. Portada en homenaje al Día de la Raza.

Revista del Centro Gallego de Montevideo. 12 de octubre de 1917.

Resumen

En los años finales del siglo XIX y comienzos del XX se produce un cambio en la conciencia del papel de España, desde una doble mirada: la del pensamiento y la literatura española, en el contexto de la derrota de 1898, que desarrolla el tema de España y su identidad como problema, y por otra parte, desde el mundo intelectual argentino y uruguayo, que se abre a la recepción del pensamiento europeo y, frente a la amenaza estadounidense, reivindica el papel de la lengua, la historia y la cultura hispanas como los valores que definen una conciencia patria. Comenzó a vivirse un proceso de “renacimiento” cultural, social, que afectaba a todos los ámbitos de la sociedad en el que los artistas de distintas disciplinas, y en donde los pensadores españoles tuvieron gran protagonismo. Se inició la configuración de una interrelación determinada por el viaje, la conferencia, la opinión y la divulgación de los autores latinoamericanos y españoles en la prensa y revistas. Se trataba de una simpatía que iba más allá de los conceptos y las ideas. Y con ese influjo cuantitativo de la emigración y de la calidad del pensamiento, se desarrolló un gusto enormemente extendido por lo español, que recorrería diferentes manifestaciones culturales y estéticas.

Tras el análisis realizado, concluimos que lo español estuvo muy presente en la creación de ideales y nuevos caminos de identidad, por lo que existió una auténtica unidad entre culturas, en la búsqueda de orígenes y de la defensa de un pensamiento unitario. Como afirmaría Maeztu, la conciencia de un ideal hispánico está latente en la actualidad y se respalda en la “historia compartida”.

Capítulo II

**Proyecciones de lo hispánico en la cultura visual
Rioplatense: arquitectura, pintura, fotografía, cine
y artes gráficas**



“Por donde, España y América ofrécenos un abundante léxico de arquitectura intuitiva, que llega hasta nosotros, como una lengua viva, exenta de cánones académicos, de formulismos y con la puericia que cuadra a nuestras esperanzas. Tengo para mí, que la arquitectura como la música o la poesía, nace y prospera al amparo de la riqueza étnica, de la belleza del alma y naturaleza de un pueblo.”

MARTIN NOEL en Prefacio de la obra de Guido, A. *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Buenos Aires: La casa del Libro, 1925. p. 14

Introducción

Al igual que ocurriría en el ámbito literario, en el campo de las artes visuales se dio, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, una relación muy estrecha entre España y el Río de la Plata.

En este capítulo analizaremos los vínculos existentes en la arquitectura rioplatense de corte hispánico, y en lo que afectaría directamente a la realización de las representaciones de teatro musical español y el diseño de arquitectura en materia de espectáculo. Nos centraremos en el estudio de los elementos vinculantes a la relación entre ambos territorios, analizando lazos entre comitentes o promotores y proyectos de arquitectura y motivos de diseños decorativos. Finalmente, analizaremos en el ámbito de las artes visuales los casos concretos y más representativos de esta corriente hispanista, en la pintura y sus grandes exponentes, así como en las representaciones gráficas, que revalorizaron e impulsaron el conocimiento y desarrollo del teatro musical español. Para justificar esta idea, estudiaremos las imágenes que se crearon en la prensa de la época, en los anuncios publicitarios, en los carteles y programas de mano e incluso en las primeras representaciones cinematográficas, para comprender que el teatro musical español se encontraba completamente ligado a la revitalización de la imagen de lo español en el contexto hispanoamericano.

Arquitectura rioplatense de corte hispánico

El objetivo de este apartado es intentar comprender la visión de los arquitectos considerando de qué partieron, qué modelos, influencias y parámetros tomaron para materializar su visión de lo “hispánico” en los proyectos que llevaron a cabo, en el periodo comprendido entre 1898 y 1931.

El momento que atravesaba España a finales del siglo XIX, con la mencionada pérdida de las colonias de ultramar, no sólo afectó a la literatura y las artes visuales -además de convertirse en un auténtico cambio político y social acompañando el aumento de la inmigración española al Río de la Plata- sino que también promovió nuevos valores de identidad respecto de la Madre Patria, que incidieron directamente en la arquitectura.

El mejor ejemplo lo encontraremos en las obras realizadas para las exposiciones universales y regionales, con sus construcciones definitivas o efímeras, que permiten utilizar hoy, inclusive, el término *Alhambrismo* como tópico de referencia para ciertas arquitecturas de esta época. De este conjunto de experiencias es posible identificar tres corrientes hegemónicas en la traducción formal de lo hispánico, en el Río de la Plata:

- 1.- el *neoarabismo*.
- 2.- el *neoplateresco*.
- 3.-el *regionalismo, modernismo, eclecticismo*.

El fenómeno de las arquitecturas nacionales en las exposiciones universales tiene ya un importante comienzo en la construcción del *Crystal Palace* (Londres) de Joseph Paxton¹, en la que el arquitecto Owen Jones incorporó al mismo el *Alhambra Court*. A este le siguieron otros ejemplos como el montaje de las escenografías de *L'Andalousie au temps des maures* creadas por los franceses o la exposición de Bruselas en 1910, entre otras. En estas construcciones se incorporaron reminiscencias andaluzas, propias del romanticismo del siglo XIX, generando un tópico que fue recurrente en artistas y literatos viajeros. Relacionado con este neoarabismo, otro de los fenómenos inspiradores de lo hispánico en la arquitectura civil rioplatense de finales de siglo XIX y comienzos del XX será la incorporación de un interiorismo de gusto alhambrista que afectará a la decoración y el mobiliario. Como ejemplos cabría citar el Club Español de Iquique

¹ Se trató del edificio que Paxton construyó para la Exposición Universal de Londres en 1851.

(1904), el salón Alhambra del Club Español de Buenos Aires (1912) y múltiples casos de residencias particulares como lo serán luego las de Enrique Larreta en Buenos Aires o la de Carlos Reyles en su estancia *El charrúa*².

Como afirmaría el investigador Ramón Gutiérrez:

En realidad el “neoarabismo” expresaba la singularidad de la arquitectura española en el concierto de las manifestaciones arquitectónicas del historicismo europeo y el propio país recurría al mismo en sus Pabellones de las Exposiciones Internacionales³.

En esa misma corriente historicista, pero dejando a un lado la vertiente orientalizante, encontramos el modelo arquitectónico del neoplateresco. Aparece en un contexto de crisis identitaria, donde se buscan nuevos símbolos históricos, apoyándose en este estilo propio del esplendor renacentista español, como medio de autoformación cultural, tal como afirma de nuevo el investigador Ramón Gutiérrez en su trabajo sobre el Pabellón Español en la Exposición del Centenario argentino de 1910⁴. El neoplateresco se exhibe primero en la Exposición de 1867 con la obra de Jerónimo de la Gándara y tuvo su máxima expresión en 1900 en la Exposición de París cuando José Urioste utilizó este estilo arquitectónico para reforzar ese momento de búsqueda de identidad en lo castizo en nuestra historia y a través de este lenguaje formal.

Sin embargo, frente a este historicismo, hablaríamos de una tercera influencia que también se vive en un momento de búsqueda de la modernidad y el futuro pero siempre asociado a esa indagación de la identidad hispánica como punto en común. Tales ideales y modelos son aprehendidos por los arquitectos españoles a finales del XIX y comienzos del siglo XX, pudiendo ver cómo se reflejan estas ideas de un lugar a otro (regionalismo, modernismo, eclecticismo). En España -vinculado totalmente con lo que sucede en el ámbito americano- alcanzarán auge los

² GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ Viñuales, Rodrigo, *América y España*, op. cit. p.388. Véanse al respecto los trabajos de Rodrigo Gutiérrez Viñuales: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Horizontes historicistas en Iberoamérica. El Neoprehispánico y el Neoárabe, exotismo e identidad”. En LOZOYA, Johanna y PÉREZ VEJO, Tomás (coord.). *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, México, INAH, 2009, pp. 87-99.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “La seducción de la Alhambra. Recreaciones islámicas en América”. En LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Mudéjar Hispano y Americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada, El Legado Andalusi, 2006, pp. 166-173.

³ Término recogido en la “Introducción” de GUTIÉRREZ, Ramón. *Españoles en la arquitectura Rioplatense: siglos XIX y XX*, Buenos Aires: CEDODAL, 2006.

⁴ Ibídem, p.47.

regionalismos como el andaluz, el catalán, el castellano, el vasco, que culminarán en su máxima expresión: la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929⁵.

En el ámbito rioplatense, asistiremos al desarrollo de estos estilos considerados “modernos” que tomarían su presencia a través de arquitectos locales y también a través de arquitectos españoles emigrados a territorio americano. Son varios los ejemplos que analizaremos en el siguiente apartado con respecto a esta variante arquitectónica como veremos en los trabajos proyectados por el arquitecto uruguayo Vilamajó en sus construcciones eclécticas de claras reminiscencias hispánicas, las obras de carácter regionalista como los centros o asociaciones españolas -el Centro Gallego, el Centro Asturiano, el Club español-, tanto en Argentina como en Uruguay. Asimismo, deberá considerarse la construcción de espacios de ocio como lo fueron: el Teatro Catalunya de Purcalla Grau, edificio hoy demolido, o el edificio del Banco Popular, ganado en concurso, y los pabellones de la Asociación Rural de Buigas y Monravá, en el Prado⁶.

Los ejemplos que podrían ser citados serían innumerables pero hemos optado por realizar una selección representativa para poder explicar la teoría de la que partimos en esta investigación. Hay edificios que sintieron la transferencia de esta corriente como la Asociación Patriótica Española de Buenos Aires con una gran fachada de grutescos salmantinos, modelo que se adoptó como obligatorio en las bases del concurso de proyectos de arquitectura de la Municipalidad de Buenos Aires, en 1923; o bien otros edificios como el Banco de Boston, también de gusto plateresco, o el Centro Asturiano de Buenos Aires (1895-1929) con grutescos decorativos en ornamentación frontal, aleros de madera o un púlpito que acentúan la pertenencia a lo hispánico⁷.

En Argentina, también encontramos tendencias modernistas de algunos arquitectos locales que se formaron y estudiaron en España, como es el caso de Julián García Núñez (1875-1944) quien realizó sus estudios de arquitectura en Barcelona, donde pudo beber de las nuevas corrientes y, en particular, de la *secesión* vienesa. Fue discípulo de Puig y Cadafalch (1867-1956), siendo su

⁵ GUTIÉRREZ, Ramón. "El pabellón español en la exposición del centenario argentino." En *Quintana*, nº7, 2008, p. 45.

Sobre la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 véanse: RODRÍGUEZ BERNAL, Eduardo. *Historia de la exposición ibero-americana de Sevilla de 1929*. Sevilla: Ayuntamiento, 1994.

BRAJOS GARRIDO, Alfonso. La exposición Iberoamericana de 1929. "Sus orígenes: utopía y realidad en la Sevilla del siglo XX. Andalucía y América en el siglo XX". En *Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América, (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1986)(Vol.: 1)*. 1986, Pp: 9-42.

⁶ SABAT PEBET, Juan Carlos, *Contribución Hispánica a la Cultura Uruguaya*. Montevideo: Institución Cultural Española del Uruguay, 1950, p.28.

⁷ La obra fue encargada a los arquitectos Pedro Berissó y Rosendo Martínez que describen detalles de la decoración, citan la memoria de edificios históricos del renacimiento hispánico.

labor un ejemplo de los caminos de ida y vuelta, de diálogo transoceánico a través de la arquitectura. Tuvo una visión integradora de los estilos que transfirió de un lado a otro. En España realizó proyectos de arquitectura doméstica mientras que en Argentina creó un estilo propio a través de las influencias modernistas que plasmó en varias construcciones bonaerenses como las obras encargadas por la beneficencia española para ayuda de los inmigrantes y apoyo a la solución de la fiebre amarilla que habría tenido lugar en 1871. Se le encargó el diseño de la fachada principal y la ampliación del primitivo Hospital Español y el Asilo de Temperley, como complemento del éxito del trabajo anterior, ambas construcciones ubicadas en Buenos Aires⁸. Podemos decir que fue uno de los principales arquitectos en la introducción del modernismo catalán en el Río de la Plata.

Entendemos el modernismo de García Núñez asimilándolo a la definición de J. Rafols, recogida en el estudio de Gutiérrez sobre el mismo:

Movimiento intelectual que tiende a infiltrar las ideas nuevas o modernas en las letras, el arte y la sociología durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX⁹ expresa la difícil identidad del término modernista, sin duda, el más frecuentado por la historiografía en ámbito español, catalán o latinoamericano, a la hora de referirse a la arquitectura de este tiempo que os ocupa, en paralelo al *art nouveau* belga y francés, al *Jugendstil* alemán, a la *Sezession* vienesa o el *Floreal* italiano. Y tanto más si se busca integrar en él las distintas expresiones culturales y artísticas tanto más complejo cuando el término se acuña en el campo de la literatura y lejos de Barcelona. A diferencia de otros procesos, el modernismo catalán actuará más que como estilo, como la expresión de un programa de síntesis entre lo nacional y lo internacional, del uso de determinados materiales y temas, de a integración del arte con la vida en el marco del regeneracionismo “fin de siglo” español¹⁰.

Para la Exposición del Centenario argentino de 1910 se le encargó la realización del Pabellón Español a través de un Manifiesto de la Cámara Oficial Española de Comercio, Industria y Navegación, conducida en Buenos Aires por el galerista Artal. Lo que más llamaba la atención, lo

⁸ VIÑUALES, Graciela María “El Hospital Español y su Anexo”. En GUTIÉRREZ, Ramón [et.al.], Arquitecto García Núñez. *Caminos de ida y vuelta. Un español en Argentina, un indiano en España*, Buenos Aires: CEDODAL, 2005, pp.111-120.

⁹ RÁFOLS. J. F. Modernismo y Modernistas. Barcelona: Ediciones Destino, S.L, 1949 en GUTIÉRREZ, Ramón [et.al.], Arquitecto García Núñez. *Caminos de ida y vuelta. Un español en Argentina, un indiano en España*, Buenos Aires: CEDODAL, 2005, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*, p.26.

más innovador fue el hecho de que por primera vez no era una propuesta historicista sino novedosa y contemporánea basada en los parámetros arquitectónicos del modernismo catalán que se estaban llevando en ese periodo en Barcelona. La intención era que España apareciera como la más vanguardista y moderna frente al eclecticismo y academicismo francés imperante en Buenos Aires. A esta razón es concordante el hecho de que el Pabellón Español en la Exposición del Centenario Argentino fuera realizado por un arquitecto que trajera con su obra los ecos del modernismo catalán español predominante en ese momento.

El Pabellón Español de 1910 en Buenos Aires lo forman un conjunto en el que se incluyeron pequeños pabellones decorados con una reminiscencia estética neoárabe, inspirada en el pasado musulmán. En el exterior recuerda a otros neo regionalistas. Pero muy novedosos tanto en el tratamiento de estos historicismos como en el tratamiento del espacio. Su percepción del espacio es innovadora porque se aleja de la idea de partir de un almacén o pabellón principal donde transcurra todo, crea una serie de volúmenes proclives a que el espectador pueda salir y entrar con facilidad. Todo decorado con una hábil y precisa ornamentación modernista llena de esculturas, estandartes, juegos de figuras geométricas y arcadas, grandes espacios abiertos como la creación del *stadium*, etc. Un espacio muy original. Las rejerías, las arcadas, marcan espacios muy concretos y novedosos que dan acceso a los distintos espacios del pabellón y crean nuevas sensaciones en el espectador.

Como recoge el investigador Ramón Gutiérrez:

García Núñez estructura, a la vez, un cuerpo volumétrico principal al cual se ingresa por una escalinata y una pequeña puerta central bajo una torre. Este volumen remata en otra serie de cajas superpuestas con terrazas y miradores, ornamentadas con conjuntos escultóricos y un lenguaje claramente identificable con sus simpatías por el "secesionismo" austríaco. La influencia de Olbricht, Hoffman y Wagner en la propuestas de Julián García Núñez no son menores y pueden ser rastreadas muy especialmente en este conjunto de los Pabellones de España¹¹.

Además, hay que sumar el trabajo escultórico que se añade sobre Daóiz y Velarde que se encuentra en el hemiciclo del ingreso al pórtico y que no figuraba en el proyecto original de García Núñez. Puede entenderse como una intencionalidad simbólica con la colocación de un tema vinculado al heroísmo y a muerte de próceres, como esa lucha paralela en España de la

¹¹ GUTIÉRREZ, Ramón. "El pabellón español en la exposición del centenario argentino". En *Quintana*, nº7, 2008, p54. 105

independencia de la invasión napoleónica y en Argentina por su independencia, planteándose como una memoria luchadora compartida (véase Figura 11).

La materialización del heroísmo de la raza hispánica y sus pueblos en el sentido más amplio, desprendiéndose de la identificación con una sola nación y un hecho histórico aislado (...) Aquel exitoso producto diseñado por García Núñez, símbolo de vanguardia y materialización de hermandad binacional entre España y Argentina, desaparecía de Palermo Chico, persistiendo únicamente en el imaginario colectivo de la generación del Centenario¹²

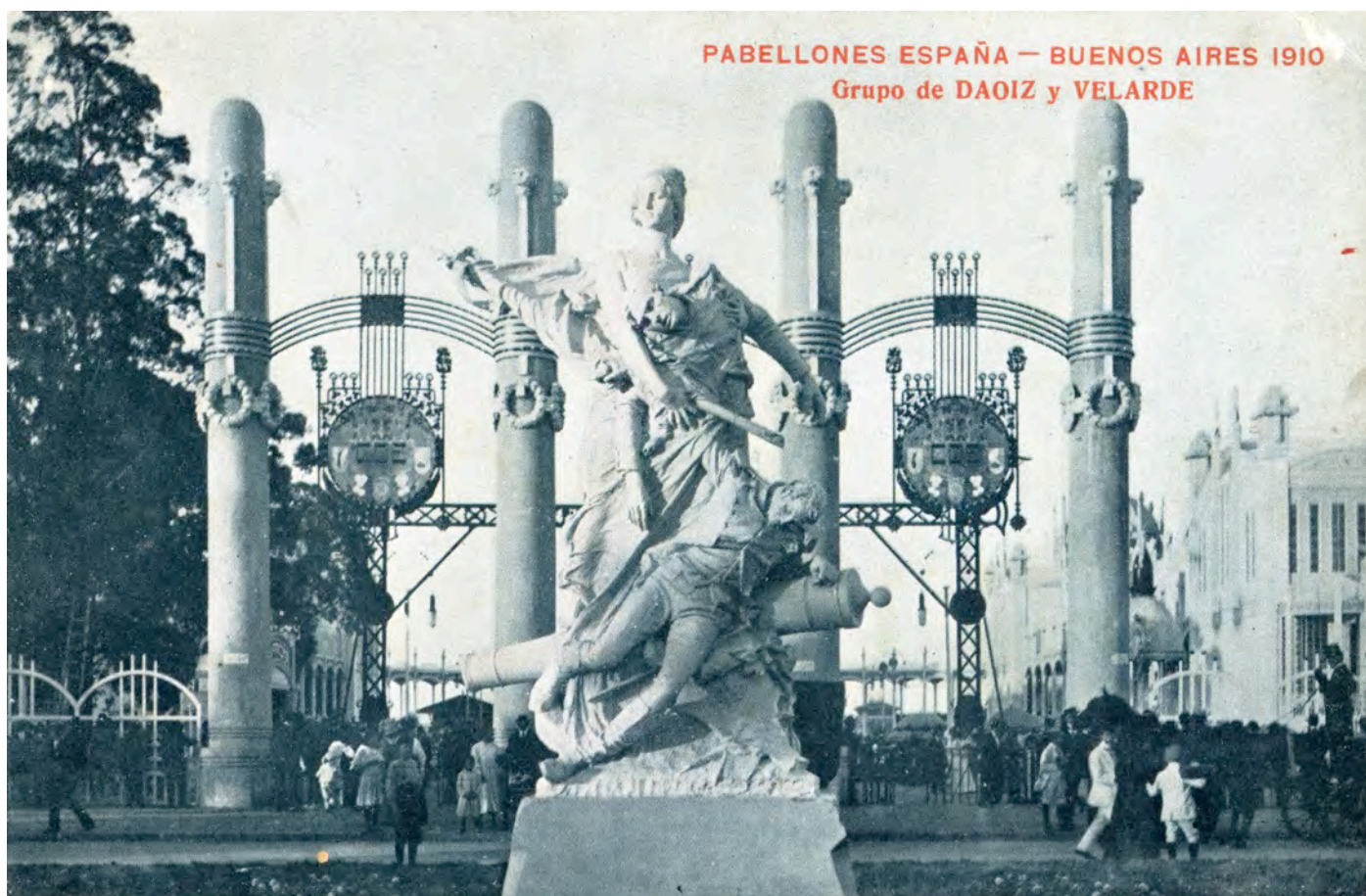


Figura 11. Anónimo. Estatua Daoíz y Velarde Pabellones españoles en la Exposición Internacional del Centenario. Buenos Aires, 1910. Tarjeta Postal. (Colección CEDODAL, Buenos Aires).

Como bien explica el arquitecto Ramón Gutiérrez, la iniciativa aceptada de Julián García Núñez fue muy importante porque significó que por primera vez se reconociera el modernismo catalán como expresión global de España, una parte de España como elemento unificador y simbólico de

¹² FUENTES MILÀ, Sergio, "Los Pabellones de España en la Exposición del Centenario de la Independencia argentina. La búsqueda de un perfil arquitectónico moderno" En *.e-art Documents*, no 5. 2012, no 5, p.100.

todo el país. Se dejaban de lado los clichés historicistas y se apostaba por una arquitectura moderna, por una apuesta personal del nuevo arquitecto que venía de realizar una formación muy completa en España¹³.

La Exposición venía a simbolizar “el hermanamiento y la recuperación definitiva de unas positivas y fructíferas relaciones diplomáticas entre España y Argentina. En este sentido, España se convertía en el nexo con el Viejo Continente y en el instrumento para lograr un hueco entre las potencias internacionales, y, sobre todo, europeas¹⁴”.

Tras analizar todo lo que supuso la realización de los proyectos llevados a cabo para la Exposición del Centenario argentino y la labor arquitectónica de Julián García Núñez, gracias al testimonio de su nieto Julián Bosch recogido en el estudio coordinado por Ramón Gutiérrez, podemos conocer una faceta del arquitecto bonaerense- hispánico que entroncaría por el gusto teatral y por la defensa del teatro musical español de esa época. Sabemos por dicho testimonio que García Núñez era un apasionado de la zarzuela y que siempre estaba cantándola en su estudio¹⁵. Aquí podemos extraer algunas conclusiones de este mismo trabajo en el que se ha investigado sobre un proyecto que se habría llevado a cabo para la realización de un “teatro dramático” en Sevilla.

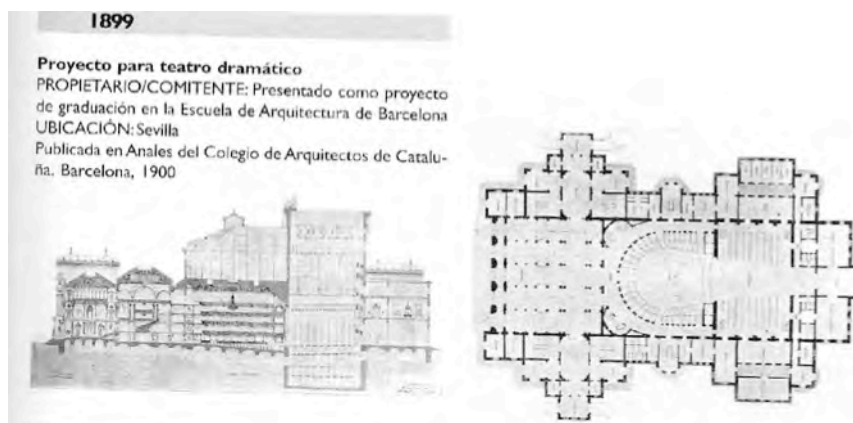


Figura 12. Proyecto para teatro dramático, Julián García Núñez¹⁶.

¹³ GUTIÉRREZ Ramón, “El Pabellón Español en la Exposición del Centenario Argentino” en *Quintana*, nº7, 2008, pp.45-57.

¹⁴ FUENTES MILÁ, “Los pabellones de España en la Exposición del Centenario de la Independencia argentina.” op.cit. p72.

¹⁵ FASULO, Graciela, “Entrevista con Julián Bosch, nieto de Julián García Núñez”. En GUTIÉRREZ, Ramón [et.al.], *Arquitecto García Núñez. Caminos de ida y vuelta. Un español en Argentina, un indiano en España*, Buenos Aires: CEDODAL, 2005.p.77-86.

¹⁶ MÉNDEZ, Patricia, “A un lado y otro del Atlántico: proyectos y obras de Julián García Núñez”. En GUTIÉRREZ, Ramón, et. al. *Julián García Núñez: caminos de Ida y Vuelta: un español en Argentina, un "indiano" en España*. Buenos Aires, CEDODAL, 2005.p.155.

Entre los años 1898 y 1931 es posible identificar un gran número de arquitectos españoles que llegan a Argentina y desarrollan allí su obra, muchos de los cuales manejarán también códigos propios de la tradición hispánica¹⁷.

Especial consideración es necesaria para la figura de Fernando Aranda Arias (1882-1959) en la construcción del Teatro Cervantes de Buenos Aires, realizado con Emilio Repetto, arquitecto historicista, con quien recrea expresiones del Renacimiento español, muy especialmente, la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares. La inauguración del Teatro tuvo lugar el 5 de septiembre de 1921. Su historia ligada a la aventura teatral de la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, había comenzado mucho antes, con el primer viaje de éstos a Buenos Aires en 1897, donde pusieron las bases de la “Reconquista teatral de España en América”¹⁸. El éxito de esta compañía trajo consigo 25 años ininterrumpidos de dramaturgos españoles, especialmente del Siglo de Oro. El matrimonio Guerrero-Mendoza afrontó años más tarde la construcción de un teatro propio, idea que lanzaron en 1918, para contar con un escenario suntuoso, donde pudieran actuar los mejores actores del mundo. Se sigue una campaña de propaganda, conferencias, opiniones, y se encargan un primer proyecto a los arquitectos Fernando Aranda y Emilio Repetto.

El edificio fue concebido bajo las pautas renacentistas. Se copiaron literalmente para los exteriores el plateresco de la Universidad y Colegio de Alcalá de Henares, en piedra de Tamajón, reservando para la decoración del vestíbulo, los repertorios ornamentales del Hospital de San Marcos de León, además de la balaustrada y rejería de la Casa Consistorial de Salamanca¹⁹. También la decoración interior se encuentra plagada de motivos que parecen sacados de la Hostería del Laurel de Leonardo Rucabado, con sillones frailunos en el patio de butacas, hierro

¹⁷ Entre los arquitectos españoles en Argentina se han identificado en dicho periodo, de 1898-1931, los siguientes nombres: Guillermo Álvarez, eclecticismo en Buenos Aires, Rómulo Ayerza (1855-1948), Raymundo Batlle (1831-1905), preocupados por la vivienda social para obreros en Buenos Aires), Eugenio Campillonch y Parés (catalán que junto a García Núñez intervino en la obra Casal de Cataluña en Buenos Aires), Diego Masana (1868-1939, catalán representante del modernismo que trabajó en Barcelona junto a Doménech, participando en Buenos Aires trabajó en la ornamentación de fachada del Banco de Castilla junto a Francisco Roca y Simó, entre otros proyectos), Pascual Sanz Barrera (1870-1918, valenciano que realiza sus estudios de arquitectura en Barcelona donde entra en contacto con Puig y Cadafalch). Información recogida en: GUTIÉRREZ, Ramón. *Espanoles en la arquitectura rioplatense*, op.cit. pp. 10-16:

¹⁸ URQUIZA, Juan José: *El Cervantes en la historia del teatro argentino*, Buenos Aires, 1985.

¹⁹ “El Teatro Cervantes ofrece un aspecto menos donoso y airoso que su modelo de Alcalá, es más grave, solemne y prieto debido a un natural y lógico aumento y reiteración ordenada, de algunos motivos arquitectónicos básicos, donde se congregan quimeras aladas, dragones fabulosos, opuestos en los tableros de las pilastras platerescas[...]. Pero todo ello sin la desmesurada profusión, prodigalidad y opulencia de cierto neoplateresco, sin la munificencia del barroco ni el dispendio superlativo del churrigueresco [...]”. EIRIZ MAGLIONE, Eduardo: “Teatro Cervantes” en *Plus Ultra*, 1921.

forjado en palcos y plateas, tapices de la Real Fábrica, zócalos de cerámica de reflejos de origen morisco valenciano “azulejos de Montalbán, candiles de Lucena, bargueños de Diego Martínez, faroles sevillanos y cerrajerías de San Antonio”²⁰. Una mezcla acumulativa de referencias cultas y otras de origen popular y folclórico, artesanías en la que no faltan paneles de cerámica con Don Quijote y Sancho, o la Virgen de Nieva, tinajas de barro, madera y un sin fin de objetos parlantes que dan la medida del máximo a que pudo llegar el pastiche españolista.



Figura13. Teatro Cervantes, Buenos Aires, (Revista del archivo del Teatro Cervantes).

²⁰ BERENGUER CARIOSOMO, “Arturo: Españoles en Argentina”. En MORALES SARO, María Cruz; MIÑAMBRES, Moisés Llordén (ed.). *Arte, cultura y sociedad ...op. cit.* p.65.



Figura 14. Fachada del Teatro Cervantes (elaboración propia).

Pero constituyen un capítulo central dentro de las tendencias hispánicas en la arquitectura del Río de la Plata, los trabajos que realizara el arquitecto argentino Martín Noel (1888-1963), que en su obra, tanto teórica como proyectual, defiende un hispanismo a ultranza a través de la búsqueda de posibles paralelismos entre las culturas americana y peninsular. Su figura se convierte así, en símbolo de unión entre los países de origen “hispánico”; en sus reflexiones acerca de la herencia cultural, hacia 1926, refiere a la visión de los hispanos en Argentina y a los gérmenes básicos de la cultura rioplatense; lo español como raíz junto a lo indígena-incaico. Martín Noel entiende el valor de “hispanidad” como algo positivo, como algo que ayuda a la evolución de un ideal nacional, dentro de un nuevo estado de cambio y desarrollo.

Hace mención, asimismo, a los recuerdos de su infancia en el País Vasco, manifestando en sus reflexiones un acentuado carácter autobiográfico. Su viaje a España y sus experiencias allí vividas son sumamente descriptivas tanto en lo arquitectónico -valorando desde la arquitectura

popular, religiosa, civil, el paisaje- hasta la descripción de sus propias experiencias personales, con una visión apasionada de la cultura española. Su obra es una auténtica guía sobre los distintos territorios españoles, desde el País Vasco a Asturias, Cantabria o Castilla y León, donde lo que pretende es analizar ciertas estructuras comunes en torno a la arquitectura, el paisaje, las costumbres, estableciendo siempre un vínculo entre lo que denomina “valor racial de lo hispánico” y la herencia estética rioplatense.

Tras haber visitado, comparado y estudiado gran parte de la arquitectura española, es en Andalucía donde encuentra el hermanamiento estilístico entre ambos países, llegando a crear un arquetipo que defiende muy bien y que establece que es el que tras el proceso de colonización y posteriormente tras la fuerte emigración, constituía el estilo estético con el que se sentía más identificado.

Sus reflexiones podrían entenderse como una experiencia empírica, un viaje iniciático a la España profunda, donde se verifica el proceso de asimilación que le llevó a defender a ultranza el hispanismo. Nos habla del valor de tradición como algo moderno, que constituye un nuevo periodo estético y social. Defiende la idea de un renacimiento “hispano-americano” en suelo argentino. Como él mismo afirma: “merced al pasado que dignifica y gracias al porvenir que enaltece con nuevos ideales y esperanzas”²¹.

También sería muy significativo destacar la relación entre Martín Noel y el escritor argentino Enrique Larreta, debido a que ambos defendieron la misma idea hispanista, pero a través de la utilización de diferentes lenguajes. Mientras Larreta defendía lo castellano como ejemplo de las raíces espirituales de lo argentino y veía desde una visión verdaderamente optimista este enfoque mediante la publicación de su obra *La Gloria de Don Ramiro*, Noel lo hacía en base al proyecto de arquitectura, utilizando elementos evocativos de la región y de un pasado colonial. Estos hispanistas llegan a ponerse de acuerdo en varias ocasiones, encargándole Larreta a Martín Noel su casa de campo “El Acelain”, donde logran materializarse estos preceptos. Martín Noel construye una casa de campo de estilo andaluz con claras referencias hacia el recuerdo del Generalife granadino, con la utilización de jardines y estanques. Había visitado Granada y lo deja bien claro en la concepción del espacio interior de la casa donde la influencia de la arquitectura árabe está presente en todo momento. De hecho, lo hace constatar Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, el escritor argentino de familia granadina, que quedó tan enamorado de Granada y

²¹ NOEL Martín, *Fundamentos para una estética Nacional, Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispanoamericana*. Buenos Aires: editorial, 1926, p.18.

de sus vivencias hispanas que escribió su obra, *Un viejo resplandor*. Íntimo amigo suyo, en la revista *Arte Español* de Madrid le dedica unas letras a la casa de Larreta.

La casa de Acelain es testimonio de una mirada vuelta al siglo XVI, a Castilla y Andalucía, a los Grecos que él encuentra persistentes en la memoria histórica y el ojo de Zuloaga, y que compra siempre que tiene ocasión²².

En el año 1916 asesora a Enrique Larreta para la transformación de su casa en el barrio bonaerense de Belgrano. Siguiendo las ideas de Martín Noel, el arquitecto Christian Schindler la transforma en una casa hispanista de fuerte vínculo colonial. Se trata de una casa cargada de elementos propios de estas tradiciones, donde se identifican salas con artesonados, motivos árabes, entre otros. El neoplateresco también está presente en la decoración, recordándonos a distintos ejemplos castellanos y andaluces: atrios con columnas y zapatas, blasones, retablos, tapicerías, solerías y rejas de forja. El jardín evoca la tradición hispanomusulmana, rodeados de fuentes y de vegetación, cerámicas granadinas, arcadas y macetones.

Como ejemplo desatacado del interés que tenía Larreta hacia todo lo español, cabrá citar algunas de sus colecciones de arte que hizo traer desde España para ubicarlas en su residencia, tanto lo que hoy conocemos como Museo Larreta como su villa de campo "El Acelaín". Llegó a tener numerosas obras del barroco andaluz como un altar sevillano dedicado a San Isidro Labrador que presidió la capilla de la Estancia de su residencia principal²³, así como también muy buenos ejemplos de pintura americana de origen cuzqueño.

²² MORALES SARO, María Cruz; LLORDÉN MIÑAMBRES, Moisés (ed.). *Arte, cultura y sociedad en la emigración...op.cit.* p. 69.

²³ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; "El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial", en *Revista de Museología*, n° 14, Madrid, junio de 1998, p.84.



Figura 15. Patio Andaluz, Casa-Museo Enrique Larreta, Buenos Aires, (elaboración propia).

La descripción que el propio Martín Noel hace de la casa museo al respecto es muy indicativa de las diferentes influencias y herencias españolas que quiso Larreta introducir en su vivienda, así, M. Noel afirma:

Entré en ella por vez primera en una tarde del pasado invierno. Iba prevenido: Recordaba aquella estancia polvorienta donde sorbió Ramiro el místico sahumerio de la hidalga Castilla, así también como el atildado estrado donde conoció a la doncella avileña, y a pesar de este sutil regalo de mi memoria, fue recia la emoción. No reinaba aún el ritmo del acomodo; una parte del mobiliario era tan sólo llegado; sin embargo, el amplio atrio evocóme dentro de su nueva hechura, antepasados venerables: Alcalá de Henares, Monterrey, Guadalajara, Salamanca; universidades, palacios, infantados, casas consistoriales, arzobispados que por pregón de los críticos e historiadores españoles, no tardarán hoy, en sumarse al léxico de los clásicos europeos. Sí, el atrio cercado de columnas rematadas por esbeltos zapatonos; la hermosa estufa en piedra de cantería, ornada de blasones,

sustentando prodigioso retablo, obra presunta del Montañés; [...]²⁴

Así continúa detalladamente con esta descripción de la casa, realizando comparaciones que podemos comprobar en la propia obra literaria de Larreta, *La Gloria de don Ramiro* (1908), donde se alaba esa competencia por la belleza de las decoraciones y los elementos del glorioso pasado español.

En 1922 proyecta la residencia en la calle Suipacha, convertida actualmente en la sede del Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, donde se valió también de elementos propios de la arquitectura regionalista de Andalucía, con la utilización de los patios como ejes fundamentales del proyecto edilicio.

También, y en la misma línea, importa destacar la casa que había construido antes como finca del escritor uruguayo Carlos Reyles en la provincia de Córdoba, Argentina, que fue más conocida como “Estancia El charrúa”, hacia 1917.

La importancia en el desarrollo de teorías como la de Martin Noel, también seguida por Ángel Guido, acentuaría esta creación de vínculos y relaciones artísticas entre ambos continentes. Noel publicaría *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana* en 1921, y a él se le encargaría el pabellón argentino en la exposición de 1929, en Sevilla, evento fundamental como expresión de hermanamiento en el mundo Iberoamericano, durante un momento clave de la política española y su vínculo con América. En otro de sus trabajos, *Fundamentos para una estética nacional. Contribución de la Historia de la Arquitectura Hispano-americana*²⁵, deja muy clara su defensa del pensamiento estético hispánico, afirmando:

Bien sabéis que profeso el culto uncido y apasionado, a la vez, del hispanismo; desde las primeras luces de mi niñez de artista, he venerado ese numen fascinante, que en pos del descubrimiento y colonización de América determinó, a hurto de la humana voluntad, la suerte de nuestro continente; dibujando sus signos tutelares a

²⁴ “Un museo de arte español en Buenos Aires. La casa de Don Enrique Larreta”. Revista *Plus Ultra*, 1918. NOEL, Martín, *Fundamentos para una estética nacional. Contribución de la Historia de la Arquitectura Hispano-americana*, Buenos Aires, 1926, pp. 16.

²⁵ NOEL, Martín, *Fundamentos para una estética nacional. Contribución de la Historia de la Arquitectura Hispano-americana*, Buenos Aires, 1926.

través del alma de los conquistadores y en la fe que quemaba en los labios evangélicos de sus apostólicos misioneros (...) ²⁶.

Por otro lado, Ángel Guido, arquitecto e historiador rosarino publicaría *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, en 1925²⁷. Dos años más tarde, Guido construyó la casa del escritor argentino Ricardo Rojas, hoy convertida en su Casa-Museo. En el interior encontramos elementos de tradición prehispánica que harían referencia a ese origen de la cultura americana, además de elementos coloniales. De la misma forma, propone una “galería española” decorada con azulejos y mayólicas traídas desde la Península, puertas de hierro forjado con vidrios y una recreación de un “Patio de los naranjos” al que da acceso esta arquitectura propia de Andalucía²⁸. Guido mantendría así la defensa de la corriente de Noel, proponiendo que la arquitectura en América debía: “inspirarse dentro de lo posible en las fuentes vernáculas de nuestra arquitectura hispana y lusitana americana, pero sin que se realizara una reproducción arqueológica, sino modernizándola de acuerdo con las necesidades espirituales, materiales y artísticas de la vida contemporánea [...] ²⁹”.

Junto a estas construcciones que unían teoría y práctica de los ideales hispánicos, vale recordar las importantes colecciones de pintura española que irán formándose en el ámbito particular y de ciertos museos públicos, como es el caso del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Lo mismo podría decirse para el caso de Montevideo donde se identifican en estos años colecciones como la de la familia Taranco, que formarán parte del acervo del actual Museo de Artes Decorativas de Montevideo³⁰.

En el prefacio a la obra de Guido, Noel afirmaría:

La influencia hispana, trajo a las sementeras autóctonas -de milenario origen- la más robusta de las síntesis: orientalismo y occidentalismo que cuajaron en el Románico y

²⁶ NOEL, Martín, “Herencia Estética” Trabajo leído, con motivo de festejarse el día de la Raza, en la Asociación Patriótica Española, 1922. En NOEL, Martín, *Fundamentos para una estética nacional. Contribución de la Historia de la Arquitectura Hispano-americana*, Buenos Aires, 1926.

²⁷ Nacido en Rosario (1896-1960) fue ingeniero, arquitecto, historiador y urbanista. Reconocido tanto por sus estudios en la línea de la defensa hispanista en la arquitectura, como en su obra de carácter patriótico, fue uno de los creadores del Monumento Nacional a la Bandera, además de realizar el Plan Regulador de 1935.

²⁸ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; “El Hispanismo en el Río de la Plata...”, op. cit. pp. 393-394.

²⁹ GUTIÉRREZ, Ramón; GUTMAN, Margarita; PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *El arquitecto Martín Noel: su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 1995, p.27.

³⁰ GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*. Madrid: Fundación Mafre, 2006, p.393.

primitivo en el Mozárabe, en el Mudéjar, en el Plateresco y en última instancia en el Barroco, trasunto a reacción final de aquellos estilos nacionales de España. Ellos, a su vez, cimentaron los dispersos arcaísmos de la América, arcana de nuestra civilización³¹.

Guido supo llevar a la práctica el concepto de la teoría desarrollada por Rojas en su obra *Eurindia* (1924), publicada en el año anterior, en la que fusionaba la posibilidad de crear un arte nuevo para América, surgido de la feliz confluencia de la técnica europea con la emoción americana, es decir, la perfecta fusión entre arquitectura y literatura. Así era posible resolver cuestiones de identidad a través de una directa praxis artística. Su planteamiento se convierte en una síntesis de ambas culturas con una raíz común, lo hispánico, y en defender una teoría unificadora entre lo indígena y lo hispánico.

Entre otros ejemplos a recordar, de arquitectos que siguieron esta línea de pensamiento, destacamos finalmente el caso del argentino Héctor Greslebin, quien publica una interesante obra titulada *Renacimiento Colonial* en 1924³².

En Uruguay, al igual que en Argentina, superados ya los sentimientos de rechazo hacia todo lo relacionado con lo español y ante la gran amenaza de expansión norteamericana, tras la Guerra de Cuba, se reconsideró el orden cultural, entendiendo que éste debía estar anclado en los orígenes de la Madre Patria. Comenzó a verse entonces una pujanza cada vez mayor por valores intrínsecos e identitarios, dejando atrás las valoraciones negativas que fueron propias del siglo XIX.

No podemos olvidar el contexto político y cultural que va a incidir en la actuación de los arquitectos, así como también en la opción por las corrientes arquitectónicas que tendrán lugar a comienzos del siglo XX. Se trata de un proceso marcado por cierta inestabilidad política comprendida entre los gobiernos uruguayos de Juan Idiarte Borda y José Batlle Ordoñez, al que seguirán tiempos de consolidación y tranquilidad. Desde entonces, se verifica una producción modernista, marcada por cierto eclecticismo que combina nuevas tecnologías y lenguajes formales con elementos historicistas.

³¹ MARIN NOEL en Prefacio de la obra de Guido, A. *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*, Buenos Aires: La casa del Libro, 1925, p. 14.

³² GRESLEBIN, Héctor. "El estilo Renacimiento Colonial". En *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, vol. 10, no 38, 1924.

La urbanización creciente de Montevideo y la alfabetización de sus habitantes determinaron a su vez una significativa cultura escrita, fruto de la reforma vareliana³³, de corte positivista, sustituta de la enseñanza hasta entonces vigente. A partir de la segunda década del siglo XX se impulsa el desarrollo de la industrialización, la educación basada en altos conocimientos científicos y culturales con la apertura de puertas a los centros de estudio terciario. La llegada de población extranjera tanto cualificada como no cualificada y la realización de nuevas construcciones, obras públicas de carácter institucional, marcan la impronta de una capital, Montevideo, que vive un significativo proceso de modernización.

También es lógica la reflexión de Mariano Arana en su estudio sobre la arquitectura renovadora de Montevideo³⁴, en la que afirma que tras el proceso de apertura que se vive a comienzos de siglo, la voluntad de buscar una arquitectura plenamente nacional hubiera quedado muy limitada en Uruguay; por eso era lógico que se abriera a nuevas influencias y estilos arquitectónicos y se retornara a lo hispánico como ejemplo³⁵. Pero, ¿cómo se introduce la dimensión españolizante en la arquitectura uruguaya? Si bien no hay una única respuesta a esta pregunta, es importante tener en cuenta la apertura ecléctica como factor de bienvenida a nuevas experiencias formales.

En este sentido, es posible identificar un primer ingreso de lo hispánico en ciertas obras pintoresquistas, provenientes de los comitentes inmigrantes que deseaban recrear en suelo uruguayo la arquitectura de sus orígenes y ancestros. Se producen así, sobre todo en áreas de creciente urbanización, residencias de estilo vasco, castellano y andaluz. Estos ejemplos deben entenderse dentro de la visión que se había iniciado ya a finales del siglo XIX en Uruguay.

Sin embargo, estos ejemplos verificados en *petits-hôtels*, chalets y fincas rurales no cuentan todavía con un *corpus* doctrinario suficiente como el que acompañaba a la obra de Noel en Argentina. Como ejemplo, las casas realizadas por Muñoz del Campo y otros arquitectos en la barriada del Prado, las casas vascas realizadas en Punta del Este, o la finca El Portazgo, de la familia Ortiz de Taranco al estilo de las fincas andaluzas en las que la vegetación y el agua son las protagonistas. No obstante, es posible identificar una serie de preocupaciones teóricas que emergen en el Primer Congreso Panamericano de Arquitectos, realizado en Montevideo el año 1920. Aparecen textos en la Revista *Arquitectura*, órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos del

³³ José Pedro Varela (1845-1879) fue un importante reformador de la enseñanza uruguaya en el último tercio del siglo XIX. Los cambios propuestos por este intelectual tuvieron un alto impacto en el proceso de alfabetización uruguayo, que lo pondría a la cabeza de los países americanos con menor índice de analfabetismo, a comienzos del siglo XX.

³⁴ ARANA, Mariano. *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. Montevideo: Publicaciones de la Universidad de la República, 1987.

³⁵ *Ibíd.*, p.15.

Uruguay que se plantean preguntas y reflexiones acerca de la existencia de una arquitectura americana y regional. Son ejemplos de esto, los textos escritos por autores como Román Berro y Horacio Terrá Arocena.



Figura 16. Villa Ortiz de Taranco. Casa de los Ortiz de Taranco en las afueras de Montevideo³⁶.

Un abordaje cronológico de la presencia hispánica en el territorio uruguayo exige una mirada retrospectiva que llega hasta el siglo XVIII. Es en tiempos coloniales cuando se producen las primeras arquitecturas rurales y urbanas derivadas de la administración española. La actuación proyectual de ingenieros militares y un arquitecto académico, egresado de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando –Tomás Toribio-, constituyen los antecedentes más importantes hasta tiempos de la República³⁷.

³⁶ *Ibíd*em, p.15.

³⁷ En el estudio realizado por el arquitecto Aurelio Lucchini, se contempla cómo el neoclasicismo fue difundido por los ingenieros militares españoles que a su vez habían absorbido las ideas francesas en España en el siglo XVIII y la presencia de un arquitecto como Tomás Toribio. Todas estas nuevas ideas llegaron a España a través de la filosofía moderna y el iluminismo asimilándose a través del sistema regio y político. Tendremos en cuenta todos estos parámetros porque serán muchos los edificios, de carácter civil, sobre todo, los que tendrán dicha influencia y los que se harán en algún caso como arquitectura para el ocio siguiendo estos modelos. Ejemplos que podemos contemplar: la obra de Tomás Toribio, el Cabildo y las Reales Cárceles (1804) de Montevideo y su vivienda propia en la misma ciudad; la Iglesia Inmaculada Concepción (1784-1799) del ingeniero militar Custorio de Saa y Faria, entre otros. LUCCHINI, Aurelio. *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*, 1986, p.12.

El periodo republicano estuvo marcado, a partir de 1830, por un fuerte antihispanismo que se evidenció en la búsqueda de nuevos paradigmas culturales y arquitectónicos, de origen francés e italiano. Es el tiempo del llamado neoclasicismo republicano que aportan técnicos como Carlos Zucchi y Bernardo Poncini. Finaliza este periodo de antihispanismo a finales del siglo XIX y comienzos del XX, con la llegada de arquitectos españoles, en el marco de una nueva inmigración. Entre éstos, encontramos a: Emilio Boix, Buigas y Monravá, Purcalla Grau, entre otros, que manifiestan un interés por arquitecturas regionalistas, análogamente a lo que sucede en España en el mismo periodo. Se trata de una etapa de mayor modernidad, como la que tuvo lugar en Argentina, a manos de arquitectos García Núñez o Francisco Roca y Simó³⁸.

Se identifica así, un modernismo catalán que adopta ideas y formas como las experimentadas por Gaudí, Doménech o Puig i Cadafalch, entre otros³⁹.

Cayetano Buigás y Monravá (1853-1919) nace en Cerdanyola, Barcelona, donde comienza a ejercer allí trabajando en varias obras y monumentos, convirtiéndose en un arquitecto muy exitoso y reconocido en Cataluña. Se radicó más tarde en Montevideo donde ideó la residencia de Mora Magariños y en 1907, hoy desaparecida, y el Banco Popular -hoy sede del Ministerio de Vivienda, Ordenamiento territorial y Medio Ambiente-, permaneciendo en Uruguay hasta 1910, fecha en la que volvió a Barcelona.

Destacamos también la labor de Francisco Roca y Simó (1874-1940). Nace en Palma de Mallorca y se gradúa en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Siendo estudiante se presenta al concurso internacional para el Palacio Legislativo de Montevideo, donde obtuvo el accésit. El edificio, sin dejar de ser academicista, muestra el influjo del nuevo estilo modernista. Volvió a España donde se radicó pero hacia 1909 regresa a Argentina y realiza el Club Español en 1912-16, muy influido por el modernismo catalán⁴⁰.

³⁸ QUIROGA, Horacio. "Algunos Españoles en Nuestra Arquitectura". En *Españoles en Argentina*, Buenos Aires, 1986, pp.166-169. En MORALES SARO, María Cruz; MIÑAMBRES, Moisés Llordén (ed.). *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*, Universidad de Oviedo, 1992, p. 70.

³⁹ MÉNDEZ, Patricia, "Modernismo Catalán. El gesto hispánico en Buenos Aires". En GUTIÉRREZ, Ramón. *Españoles en la arquitectura Rioplatense: siglos XIX y XX*, Buenos Aires: CEDODAL, 2006.

⁴⁰ GUTIÉRREZ, Ramón. *Españoles en la arquitectura Rioplatense: siglos XIX y XX*, Buenos Aires: CEDODAL, 2006, pp. 10-16.

Emilio Boix y Merino⁴¹ residió en Montevideo después de realizar una breve estancia en Buenos Aires recurriendo en su arquitectura a ese regionalismo característico que también en ocasiones le llevaría a plasmar el *neoarabismo* como el Pabellón Kermesse que realiza en la Plaza Independencia de Montevideo, además de las casas quintas que realizó para Manuel Rubio o la de Tomás Eastman en la Avenida Agraciada. Sin embargo, la impronta de su obra quedó marcada en la construcción de la fachada del Ateneo, diseñado por el catalán José Claret y el francés Másquelez con un: “repertorio más clásico con aperturas a la modernidad sobre todo en la utilización de amplios vanos de carpintería metálica”⁴², que durante más de diez años intervino en la construcción edilicia montevideana. También proyectó el cementerio de Buceo con el ingeniero Manuel Rubio.



Figura 17. Pabellón Neomudéjar de Montevideo, 1896. (Archivo del Centro de Fotografía de Montevideo).

⁴¹ Emilio Boix Merino (1856-1904), nace en Barcelona y desde muy joven está muy vinculado al diseño y la arquitectura. Estudia en Madrid donde lleva a cabo parte de su obra. Se radica en Montevideo donde realiza hacia 1895 el Ateneo de Montevideo junto a José M. Claret y Julián Masquelez.

⁴² GUTIÉRREZ, Ramón. *Espanoles en la arquitectura Rioplatense*, op. cit. pp. 10-16.

Dentro del gusto modernista catalán y bajo los preceptos del asociacionismo catalanistas de la comunidad catalana en Montevideo, el arquitecto Purcalla Grau realizó, imaginamos que bajo los requerimientos de la Junta Directiva del Centre Català fundado en 1881 en Montevideo⁴³, el Teatro Catalunya, luego Albéniz y Casa del Arte hoy destruido⁴⁴, que venía a recrear una pequeña muestra del Palau de la Música de Barcelona .

A partir de la década del 20 comienzan a verificarse las preocupaciones de orden teórico-doctrinario que llevan a replantearse lo hispánico no como mera reproducción de lo español en América sino como camino de reformulación formal y conceptual. Dentro de esta línea podemos identificar la obra de dos arquitectos: Alberto Muñoz del Campo y Julio Vilamajó.

Alberto Muñoz del Campo (1889-1975), fue otro de los arquitectos uruguayos que asumió la experiencia moderna con ciertas evocaciones hispánicas, sobre todo, en los proyectos vinculados con la arquitectura doméstica. En dichos proyectos será clara la referencia que hará a las casas andaluzas, dotando estos espacios de hábitos adaptados al uso moderno pero con reminiscencias españolizantes, tal como recoge en su estudio sobre la arquitectura moderna en Montevideo el arquitecto William Rey Ashfield acerca de la casa que Muñoz del Campo construyera en Pocitos: “[...] esta descripción expone una carga ideológica sustantiva, que manifiesta una tendencia en el ejercicio proyectual: búsquedas identitarias, adaptación a los tiempos que corren y respuestas adecuadas al lugar”⁴⁵.

Por su parte, Vilamajó (1894-1948), se convierte en otro claro exponente de la introducción de elementos hispánicos en la arquitectura moderna uruguaya, compartiendo la misma afinidad por lo español que Muñoz del Campo. La labor de Vilamajó puede entenderse como una asimilación intrínseca de los valores de la arquitectura española en sus preceptos arquitectónicos y su aplicación en diseños eclécticos, modernos. Pese a ser un arquitecto uruguayo, asimiló muchos elementos de la vertiente hispanoárabe y de los distintos estilos de la arquitectura neoplatresca, así como expresiones de regionalismos de la arquitectura española⁴⁶.

⁴³ BLANCO RODRÍGUEZ, Juan Andrés. El asociacionismo en la emigración española a América. *Salamanca, Junta de Castilla y León/UNED Zamora*, 2008.

⁴⁴ SABAT PEBET, Juan Carlos. *Contribución Hispánica a la Cultura Uruguaya*. Montevideo: Institución Cultural Española del Uruguay, 1950, p.28.

⁴⁵ REY ASHFIELD, William. *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, 2012, pp.73-74.

⁴⁶ CHEBATAROFF, Fernando y LOUSTAU, César J. *Uruguay: la herencia ibérica en arquitectura y urbanismo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2003, p.429.

Vilamajó se convierte así en emblema de la modernidad latinoamericana. Su casa, construida en 1930, guarda elementos decorativos de la época de esplendor del Renacimiento español, tal como podemos ver (véase Figura 18) en los de la fachada, los que hacen alusión a la Casa de las Conchas de Salamanca, que causó impacto en él durante su viaje a Europa. Principios decorativos a los que también recurrirá en la fachada de la Facultad de Ingeniería de Montevideo, años más tarde. En el interior, conjuga elementos propios de las casas hispanomusulmanas como la distribución del espacio con relación al patio, el jardín y el agua como elementos vinculantes. En su obra supo plasmar la unión de lo moderno y la tradición⁴⁷. Aurelio Lucchini expresa sobre la casa de Vilamajó, en su libro *Julio Vilamajó, su arquitectura*:

Sobre esta estructura espacial de volúmenes huecos y llenos, dispone Vilamajó exaltando los últimos, obra expresiva, constituida por un sobrio moderado que priva más por su volumen y tratamiento que por su dibujo, y por un sistema regulador de análogo original que usará en el Banco República. Uno y otro, moldurado y sistema, son evidenciados en el caso por las piezas cerámicas de rico y brillante colorido⁴⁸.

Como ocurría en Argentina, en la defensa de lo hispánico colaboraron a la par arquitectos y literatos, intelectuales y artistas plásticos. Dentro de la influencia intelectual importa destacar la visita del investigador español Manuel Gómez Moreno a la Facultad de Arquitectura, en la que impartió una serie de conferencias en 1922 sobre el arte y la arquitectura en España, que mucho tuvo que ver con el desarrollo de esta corriente hispanista en la arquitectura de la capital uruguaya⁴⁹.

⁴⁷ REY ASHFIELD, William. *Arquitectura moderna, op. cit.*, p. 76.

⁴⁸ MAUTONE, Carlos. *Arq. Julio Vilamajó: un maestro de la arquitectura del Uruguay*. Montevideo : Mastergraf, 2014.

⁴⁹ Conferencias de Gómez Moreno que fueron recogidas en la Revista *Arquitectura*, SAU, número de Julio de 1922 y en noviembre, abril, junio y octubre, noviembre y diciembre de 1923. En REY ASHFIELD, William. *Arquitectura moderna, op. cit.* p. 72.

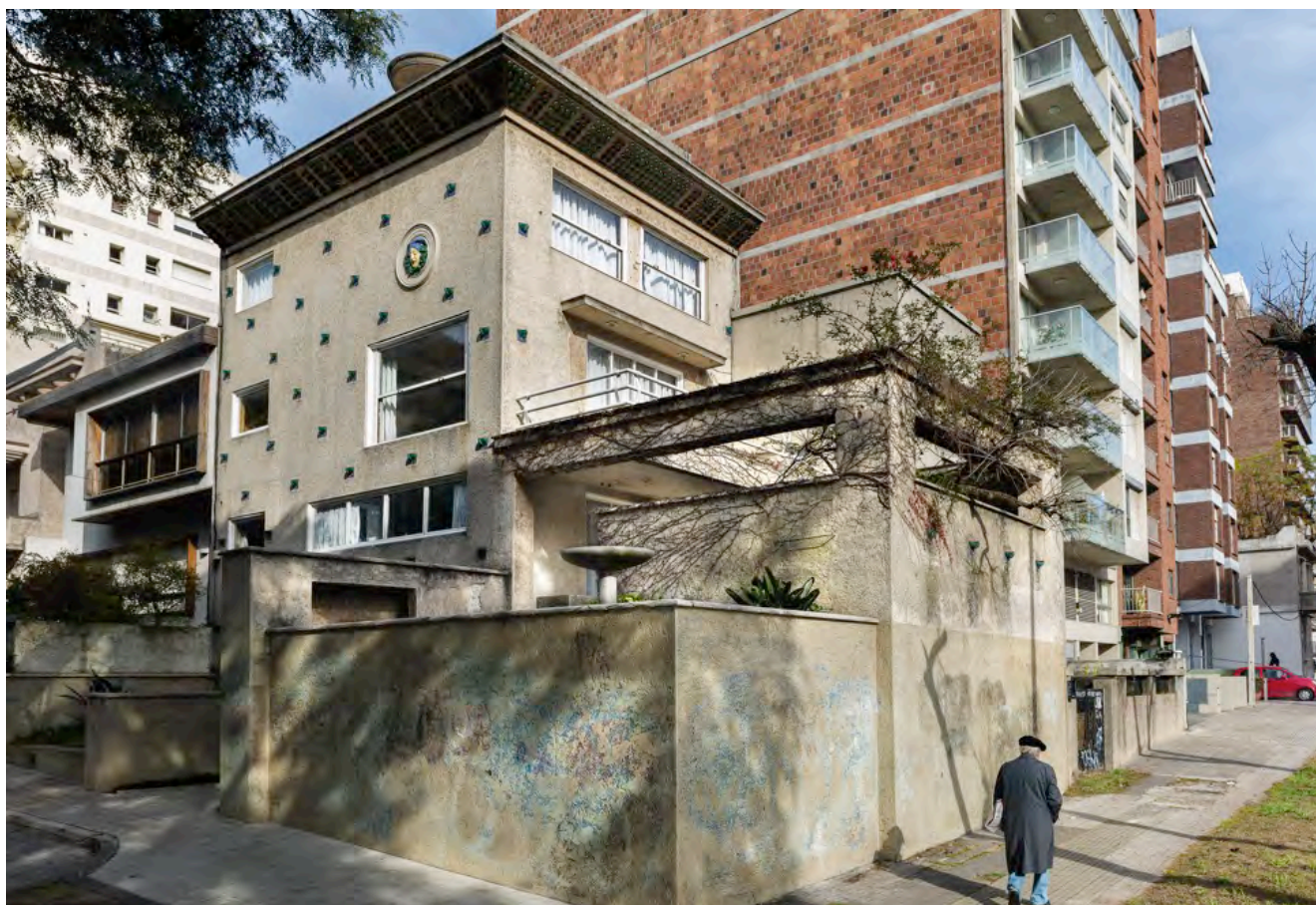


Figura 18. Casa de Vilamajó en Montevideo, 1930, (archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).

Otro capítulo representativo de lo hispánico en territorio rioplatense lo constituyen aquellas arquitecturas de edificios institucionales que serán trascendentes para su asentamiento cultural en Uruguay. En particular, serán expresiones de carácter regionalista y ecléctico, como el Centro Gallego o el Club Español, entre otros ejemplos. De esta forma, se incluyen ciertos edificios de carácter público que colaboraron en este proceso de consolidación hispánica.

El Centro Gallego de Montevideo representaría, en términos institucionales, al núcleo más numeroso de inmigrantes españoles en el Río de la Plata. Como analizamos en el capítulo anterior, estas instituciones llevaron a cabo una serie de acciones en favor de vínculos culturales y sociales, para la integración de los inmigrantes. En el caso de Uruguay, el edificio fue levantado por el arquitecto uruguayo Alfredo R. Campos, de familia gallega, en 1925, con una estructura de hormigón armado y responde a un estilo ecléctico de motivos decorativos barrocos, de clara influencia española. El edificio ofrece diferentes ambientes desde salones, vestíbulo a un amplio auditorio para la realización de actividades culturales. Actualmente mantiene su uso original y continúa siendo sede del centro gallego de Montevideo⁵⁰.

⁵⁰ CHEBATAROFF, Fernando y LOUSTAU, César J. *Uruguay: la herencia ibérica en arquitectura... op.cit*, p. 432.

América –ha escrito Barreiro- funcionó en el subconsciente de todo gallego como la gran reserva de ilusión, como la tierra prometida que hacía posible, con su señuelo de bienestar, sobrellevar los días del aciago presente”. A su vez, los gallegos de América redescubrieron Galicia en su dimensión cultural y política. A finales del siglo XIX, cuando en 1879 se constituyan los primeros centros gallegos en Buenos Aires, Montevideo y La Habana –siendo aun Cuba provincia española- cada uno de los cuales genera nuevas filiales⁵¹.

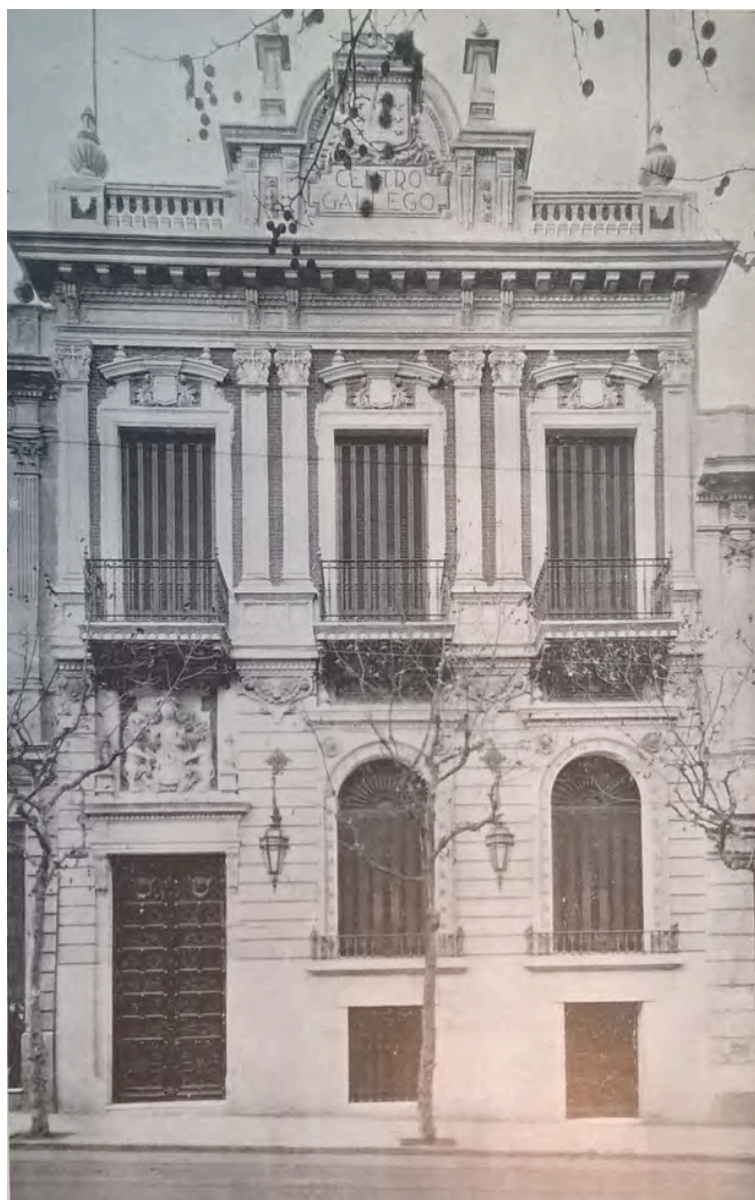


Figura 19. Centro Gallego, (Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura)⁵².

⁵¹ BARREIRO FERNANDEZ, X. R. “Los gallegos de América y la recuperación política de Galicia”, en Cuadernos del Norte, Oviedo, 1984, pp.50-54. En GUTIÉRREZ, Ramón [et.al.], *Arquitecto García Núñez. Caminos de ida y vuelta. Un español en Argentina, un indiano en España*, Buenos Aires: CEDODAL, 2005, p, 10.

⁵² Revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, Nº128, Año XIII, Julio/1928.

Otra institución cultural española de gran peso en el desarrollo del hispanismo en el Río de la Plata fue el Club Español de Uruguay fundado por don Manuel Senra, entre otros. Esta institución nace de un “patriotismo puro” de españoles en Uruguay⁵³. Su obra comenzó bajo el diseño de Alfredo R. Campos, para después ser continuado por el arquitecto Rafael Ruano, convirtiéndose hoy en día en otro de los centros españoles de referencia en la capital uruguaya. Se trata de un edificio ubicado en la principal avenida de Montevideo: Av. 18 de Julio. Su fachada responde a la importancia de su localización aunque sus mayores dimensiones hispanistas se expresan en su resolución formal interior.



Figura 20. Club Español (Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura) ⁵⁴.

⁵³ SABAT PEBET, Juan Carlos. *Contribución Hispánica a la Cultura Uruguaya*, op.cit.p.28.

⁵⁴ SABAT PEBET, Juan Carlos. *Contribución Hispánica a la Cultura Uruguaya*, op.cit.

En otro orden, se identifican también ciertos equipamientos ubicados en ámbitos muy diferentes como los que se llevaron a cabo en el Parque Urbano, hoy conocido como Parque Rodó. Se tratade infraestructuras que recuerdan a la arquitectura historicista española, en este caso, a la arquitectura realizada en Andalucía, como el llamado Patio Andaluz del Parque Rodó, que fue donado por la comunidad andaluza en conmemoración del Centenario de Independencia del Uruguay. De igual modo que los patios andaluces, la fuente central fue revestida con azulejos pintados a mano de motivo geométrico árabe procedente de una fábrica de Sevilla –seguramente la fábrica de Santa Ana de Triana-, de donde provenían los azulejos que fueron insertados en el Boulevard España de la ciudad uruguaya de Paysandú y suponemos que se convertiría en un recursos decorativo utilizado en más de una casa y patios construidos en Uruguay en ese momento. Dicho patio fue restaurado gracias a la colaboración de la Junta de Andalucía en 1995, acto que también se está llevando a cabo en Paysandú por el robo y destrozo de los mencionados azulejos⁵⁵.

En esta misma línea se desarrolló la Casa de Andalucía, hoy convertida en Casino, y el Museo Oceanográfico, que si bien por su forma imita a la de una mezquita árabe, en el tratamiento de sus fachadas utiliza de nuevo el recurso de los azulejos de motivos geométricos al mismo estilo que los enumerados en los ejemplos anteriores, de evocación general neoárabe.



Figura 21. Patio Andaluz Parque Rodó⁵⁶, (Archivo del Centro de Fotografía de Montevideo (CdF))

⁵⁵ TORRES CORRAL, Alicia. *El paisaje y la mirada: historia del Parque Rodó 1896-1930*, Montevideo: Cal y Canto, 2000.

⁵⁶ Torres Corral, Alicia. *La mirada horizontal. El paisaje costero de Montevideo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.



Figura 22. Casa de Andalucía⁵⁷, (Archivo del Centro de Fotografía de Montevideo (CdF))



Figura 23. Bulevard España, Paysandú (Imágenes cedidas por la Comisión de Patrimonio de Paysandú).⁵⁸

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Imágenes cedidas por la Comisión de Patrimonio de Paysandú.

Dentro de las arquitecturas institucionales se identifican, también, distintos ejemplos. La construcción del Banco de Montevideo fue llevada a cabo por el arquitecto Jorge Herrán (1897-1969) en los años 1928-1929. Su estructura estaba conformada por hormigón armado y mampostería de ladrillo, pero con una marcada decoración superficial de clara evocativa neoplateresca. La entrada al edificio concentra la mayor profusión ornamental, destacándose la buena factura artesanal de los componentes cementicios⁵⁹. Podemos hablar entonces de un eclecticismo de corte historicista hispánico. El edificio está presidido en la actualidad por Scotiabank, en la esquina de las calles Misiones y Rincón.



Figura 24. Banco de Montevideo⁶⁰.

⁶⁰ CHEBATAROFF, Fernando y LOUSTAU, César J. *Uruguay, op.cit.*p. 445.

También debemos destacar el caso del Instituto Profiláctico de Sífilis (actual Ministerio de Salud Pública), ubicado en la Avenida 18 de Julio y ejecutado por los arquitectos Juan Veltroni (1888-1942) y Raúl Lerena Acevedo (1887-1970) en 1925. Al igual que el Centro Gallego y el Banco de Montevideo, su estructura está realizada a base de hormigón armado y muros de mampostería de ladrillos. Responde a un diseño de estilo neo-plateresco con componentes barrocos, pero siempre de fuerte cuño español.



Figura 25. Instituto Profiláctico de Sífilis, actual Ministerio de Salud Pública, (Instituto de Historia de la Arquitectura).

Entre las arquitecturas para el ocio, podemos identificar un interesante ejemplo en el cine “Alcázar”, obra de los arquitectos Gori, Salvo y Muracciole, en la Avenida Agraciada de Montevideo. El edificio muestra una decoración de influencias hispanoárabes, que conecta con la tendencia del “alhambrismo” que tuvo un importante éxito entonces, en conexión con los gustos de la época reflejados en el cine y en la decoración interior.

En esta misma línea tenemos que ubicar el edificio de la calle Soriano (artículo especial para el diario *El Día* por Enrique Estrázulas y fotos realizadas por el equipo Caruso), identificado como

Hotel Cervantes. Hotel de artistas por el que pasaron Borges, Gardel, Cortázar, y gran parte de las compañías de zarzuela y de revista de comienzos y mediados del siglo XX. Al igual que multitud de obras realizadas en la década de los 20 en Montevideo, este edificio contenía un patio andaluz, pero en este caso, se ubicaba en la planta superior. De nuevo vemos el mismo recurso utilizado, en su azotea contiene azulejos de reminiscencias arabistas junto con una estructura de costosas piezas de orfebrería (véanse Figuras 26 y 27, Hotel Cervantes). El Complejo Cervantes, contaba con el hotel por un lado y la sala de espectáculos por otro, de estilo neoplateresco, aunque con otros componentes formales alternativos que fueron materia de debate debido a que los defensores hispanistas del edificio lo entendían como intrusiones no adecuadas. Mientras que otros opinaban, en cambio, que se había levantado bajo los nuevos preceptos de un modernismo abierto. Como cine abrió el 19 de octubre de 1928, inaugurado por la orquesta de Zuloaga y su docena de “profesores”, seguido por un programa triple de cine mudo, con una sala de 1.200 butacas. Cerró en los años 60, momento en el que comenzó a funcionar como sala teatral. Pese a que fuera un espacio pensado para las representaciones cinematográficas, disponía de camerinos, telones y una gran tertulia, propias también para desarrollar actividades teatrales. Este espacio fue luego demolido y se reformó su fachada y parte del interior para convertirse en un almacén de ropa y después en un aparcamiento. En la actualidad se ha recuperado con función de hotel⁶¹.

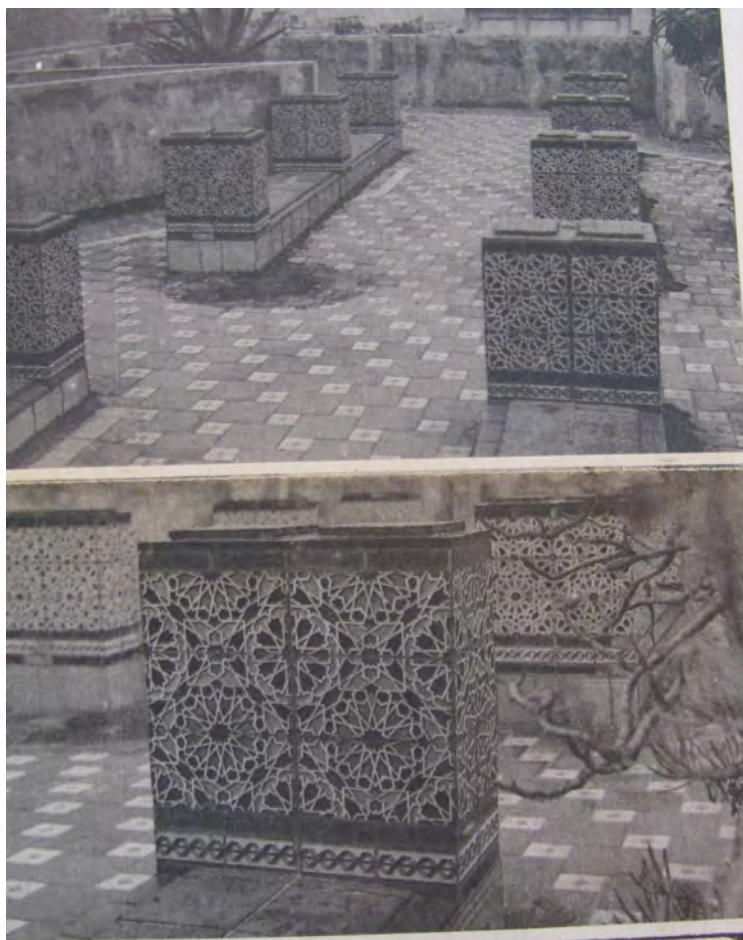
El Hotel Cervantes, a pesar de su porte de hierros y de rotunda mampostería que evocan a España, es tratado por la Guía Elarqa (Tomo 2, pág.90. Centro) como un ejemplo del aporte italiano a la arquitectura uruguaya y por ello hace referencia a los rasgos dominantes de los palacios florentinos. También remarca la clásica estructura tripartita y el basamento a dos niveles, el primero de gran altura ya que la plante baja fue pensada para teatro. (...) El arquitecto Leopoldo J. Tosi entregó la obra en 1927, después de haber consumado más de una maravilla montevideana⁶².

⁶¹ “Espacio Cervantes: un edificio histórico reabre el viernes 20 convertido en centro cultural”. En *Diario Búsqueda*, Jueves, 19 de Julio de 2001.

⁶² “Mercadeo del ayer. Un hotel nada quijotesco”. *El País*, 15 de agosto de 1999, p.8.



Figuras 26. Hotel Cervantes (archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).



Figuras 27. Hotel Cervantes (archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).

Arquitectura del espectáculo en el Río de la Plata de corte hispánico⁶³

El teatro, tanto por su estructura física como por su simbología en el espacio urbano, se convierte en el siglo XIX en una de las formas más eficaces de manifestación de la vida cultural de la época. Cabría citar valores que quedarían asociados a estos espacios como el de *modernidad* o su función educativa, ya que fue el medio difusor de los nuevos ideales de una sociedad ilustrada que emergía tanto en Europa como en el Río de la Plata. El teatro se alza como uno de los edificios emblemáticos de las ciudades, sustituyendo a los valores espirituales que tenía el poder religioso, la iglesia, para adquirir nuevos valores de la cultura. La sociedad ilustrada prefería el nuevo entretenimiento, con su capacidad de crítica, conformación de opinión y verosimilitud. Solventada la posición dominante de la iglesia sobre los espectáculos, en Uruguay, donde desde la República buena parte de la población comenzaba a ser laica, el teatro se convirtió en la nueva sede de reunión de la población acaudalada, conformando y difundiendo nuevos valores sociales y políticos. El teatro se convirtió así en símbolo de evolución y en un medio directo de difusión de las nuevas ideologías de progreso y civilización. A través del texto, de la imagen, de los sonidos, el espectador extraía una idea directa del mensaje que se le quería transmitir, por lo que la capacidad didáctica que tenían estos espacios, era innegable⁶⁴.

Se convertían así las artes escénicas en el reflejo de transmisión de tradición, costumbres, identidades y de nuevas ideologías ilustradas. Cada vez fue adquiriendo mayor importancia y al asentarse estas construcciones, adquirirían mayor capacidad y fidelidad de un público que estaba presente en todas las temporadas, ya fueran teatrales o líricas. También en América Latina, el teatro dramático se convirtió en el espacio receptor de los ideales que venían de la vieja Europa, sobre todo de Italia, Francia y Alemania, escena donde luego se asentará el teatro lírico español. Las obras que se representaban a finales del siglo XIX constituían un elemento clave con respecto a la “identidad” de una nueva nación, en la que emanaban ideas patrióticas.

Bajo la consigna de civilizar y educar, los gobiernos estatales con sus políticas urbanísticas propusieron crear espacios, donde las letras, la representación y la música conjugasen un lenguaje visual y un mensaje social influyente. Es decir, comenzaba a entablarse un diálogo entre los nuevos idearios y el pueblo a través de los teatros. En estas instancias, este establecimiento,

⁶³ (Véase Plano 1: *Espacios escénicos para la lírica española*. Montevideo 1898-1931).

⁶⁴ Goethe reflexionaba sobre la labor del teatro alegando que como tal tenía la capacidad de comunicar a las multitudes por medio de la poesía, del texto En TATCHER GIES, David. *The theatre in nineteenth-century Spain*. Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 1994. P.143.

dedicado al disfrute artístico, se posicionó como un agente social receptor, reflejo de aquellas limitaciones e interrogantes presentes en la sociedad. De este modo, se propuso al teatro como un potente configurador del pasado glorioso que permitiría la relación de la Nación con la identidad de los pueblos⁶⁵.

En el siguiente apartado, analizaremos los espacios escénicos desde su origen -primera aparición en el Río de la Plata con los coliseos o casas de comedias-, hasta el desarrollo de los grandes teatros dramáticos. Intentaremos relacionar estas arquitecturas y los vínculos renovados en relación con lo español, a partir del origen o creación del proyecto arquitectónico, así como por su simbología, representatividad, y dedicación.

Al igual que ocurrió en Europa, en Hispanoamérica el teatro, que en este periodo fue impulsado por el Estado y los empresarios privados, se convirtió en un “espacio de persuasión y un nuevo templo de su época”, incidiendo en la imagen moderna dentro de la trama urbana de las nuevas repúblicas. Se toman en consideración los modelos europeos como Francia, Italia con más fuerza en la arquitectura -y de España posteriormente- en las obras musicales para homogeneizar a la población de las nuevas naciones. El objetivo era que los ciudadanos compartieran el mismo idioma, creencias, tradiciones que se vuelven factores de unificación e identidad como también de diferenciación entre pueblos y así configurar la Nación⁶⁶.

Los primeros espacios que se tomaron como modelo para el teatro en América fueron los corrales de comedias madrileños de los siglos XVI y XVII, espacios que se convirtieron en creación propia de la capital española, sin influencia europea externa. Aunque la aparición del primer local escénico se establece en Valladolid, donde residía la Corte hasta 1561, fue en Madrid donde se desarrolló esta tipología arquitectónica que venía a responder a las necesidades de adecuar un espacio al uso teatral, que a su vez, sería una evolución de las instalaciones efímeras que los comediantes irían realizando de un lugar a otro en plazas y espacios provisionales en fiestas del Corpus, donde se representaban autos sacramentales. También existe la teoría del origen de que estos espacios se dieran en las cofradías, fundados como instituciones de beneficencia que utilizaban el lucro obtenido para el mantenimiento de los hospitales a los que pertenecían.

Los espacios mencionados surgen de la manifestación más espontánea, económica y útil que podría tener un lugar dedicado a estas características, con una estructura similar a la de las casas

⁶⁵ VERSÉNYI, Adam. *El teatro en América Latina*, Ediciones AKAL, 1996, pp.59-60.

⁶⁶ RIVERO, Ángel. “El mito comunero y la construcción de la identidad nacional en el liberalismo español”. En *Relatos de la Nación. La construcción de las identidades Nacionales en el mundo hispano*, vol.1, Madrid, Iberoamérica, 2005, p.147. 133

de la época. Se denominaban casas de comedias porque se adaptaban a la arquitectura preexistente. No sólo había corrales en la capital sino que surgieron en otras ciudades como Valencia, Almagro, Toro, Alcalá de Henares y Sevilla, entre otras. El Corral de Comedias de Almagro (Ciudad Real), que es el único espacio de comedias que se mantiene hasta la actualidad con su función original, es el mejor ejemplo que podemos consultar para poder comprender cómo eran estos espacios y cómo llegaron a América⁶⁷.

La planta del Corral de la Cruz de Madrid consistía en una estructura de dos niveles, con una galería alta a la izquierda y la planta baja a la derecha, por lo tanto, una estructura en dos alturas. Los accesos estaban elaborados a través un sistema de puertas y vestíbulos y escaleras para facilitar la entrada al público de diferente estrato social y evitar así los apelotonamientos. Respecto a la organización interna, el lugar de los espectadores era un patio descubierto, teniendo en cuenta que en la mayoría de las ocasiones eran los patios de las propias casas. En el patio asistía el público de pie en el centro, en un recinto de unas proporciones rectangulares, donde también existía la posibilidad de algunas localidades de asiento. Había unas gradas a los laterales ligeramente elevadas que serían los precedentes de lo que constituirán luego los palcos en los teatros del siglo XVIII. Al fondo del patio se encontraba el escenario, que estaba formado por una estructura de madera, heredero de esos tablados de las representaciones efímeras que se llevarían a cabo durante el siglo anterior por los comediantes itinerantes. Bajo el piso se encontraría el vestuario de hombres y detrás del escenario, el de las mujeres, además de un pasillo que hacía de corredera para el transcurso de la acción⁶⁸. Así se dispondrían dichos espacios, sedes del desarrollo de estas construcciones dedicadas al ocio en España, como modelo de lo que se llevó a cabo en Hispanoamérica.

⁶⁷ HIDALGO CIUDAD, Juan Carlos (coord). *Espacios Escénicos. El Lugar de Representación en la Historia del Teatro Occidental*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2004, pp.136-137.

⁶⁸ FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid. Corral de Comedias al cinematógrafo*. Madrid: Editorial el Avapiés, 1988, pp.25-26.



Figuras 28. Corral de Comedias de Almagro (Museo Nacional del Teatro, Almagro).



Figuras 29. Corral de Comedias del Príncipe, Madrid (Museo Nacional del Teatro, Almagro)



Figura 30. Corral de Comedias de la Cruz, Madrid (Museo Nacional del Teatro, Almagro)

Con la llegada de los españoles al Río de la Plata dirigidos por Juan de Garay, primero fundando la ciudad de Santísima Trinidad y Santa María de Buenos Aires como capital, es Bruno de Mauricio de Zavala, gobernador de Buenos Aires, el que cruza la orilla del Plata hacia la ciudad de Montevideo, nombrándola inicialmente San Felipe y de Santiago de Montevideo en honor al rey Felipe V. A fines del siglo XVIII las ideas de la Revolución Francesa comenzaron a influir penetrando en la cultura y en la ideología. Es en este contexto, hacia 1793, cuando la población uruguaya demanda un lugar para realizar sus actividades teatrales, fundándose así la Casa de Comedias, como recoge el artículo *La vida teatral montevideana, sus comienzos*. Fueron los militares españoles los que por primera vez que se reunieron e improvisaron una barraca en el patio del Fuerte donde hoy se ubica la Plaza Zabala y que fue allí donde comenzaron las primeras representaciones teatrales en Montevideo.

Comenzamos desde el origen de las actividades teatrales con el nexo español. Cipriano de Melo, se convirtió en el primer promotor teatral para levantar la Casa de Comedias, en una realidad muy distinta a la que analizamos en el estudio⁶⁹.

⁶⁹ Casa de Comedias/ Coliseo/ San Felipe/ Cibils (IHA), en *El Día*, Suplemento Dominical, Montevideo. S/f. Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura, Montevideo, Carp.1869/31. 137

Así, la primera Casa de Comedias fue el primer lugar conocido de la actividad teatral estable, decisivo para marcar el origen del enlace de las actividades escénicas de origen español en el territorio uruguayo, al igual que pasará con el edificio conocido como Teatro de la Ranchería en Buenos Aires (1783). Se convertirán ambos en las principales sedes del origen y desarrollo de las programaciones teatrales y musicales de origen peninsular.

En el año 1793 abrió sus puertas el nuevo Coliseo. Unos breves apuntes del gran calígrafo y dibujante, vasco de nacimiento pero oriental por obra y honor, Juan Manuel Bresnes e Irigoyen, son los más auténticos recuerdos físicos de la casa.

En el año 1879 comenzósse a demoler y una fotografía tomada poco tiempo antes nos da una idea acabada de la fábrica del edificio que a través de innúmeras refacciones quedó inmutable en su disposición general. Su techo de tejuelas a dos aguas quedó hasta sus últimos momentos como vestigio curioso de su prosapia colonial. Interiormente poseía un patio o platea de piso de ladrillo portugués raspado, a ambos lados sendas hileras de palcos hasta formar e número de 40, y una cazuela. Sus tipos de localidades eran siete: palcos altos y bajos, lunetas de 1ª y 2ª fila, bancos, cazuela y gradas⁷⁰

En cuanto a su estructura interior, conocemos ciertas descripciones reveladas por el cronista Isidoro de María. Hay documentos que acreditan la existencia del telón de boca del primer teatro de Montevideo; contenía un panorama iconográfico donde aparecía el Parnaso en primer plano con sus nueve Musas y al fondo Pegaso sobre un templete en cuyo frontis se veía el lema: “Cantando y riendo corrijo las costumbres” (Sabat Pebet, *La vida teatral*)⁷¹. La inscripción se sobre imprime en un icono que refiere a la antigüedad greco-latina, lo que impone al texto la misma condición de monumento –o más bien de “pie de imagen” del monumento- que caracteriza a la frase gubernamental de 1831. Es una clara alusión neoclásica a las “artes y las letras” de tema mitológico.⁷²

⁷⁰ AYESTARÁN, Lauro. *Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830*. Montevideo: Ediciones CEIBO, Impresora Ligu-Paysandú, 1943.p.15.

⁷¹ SABAT-PEBET, Juan Carlos. “Sobre los orígenes teatrales montevidéanos”. *Boletín de Estudios de Teatro*, 1945, pp. 232-243.

⁷² IRIGOYEN, Emilio: *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*. Montevideo: Trilce, 2000, p.117. 138

Sobre el Telón recogemos las reflexiones de la escritora Eneida Sansone que detalla el hecho de que fuera expresamente traído por encargo desde Europa por el empresario Cipriano de Melo, y que representaba el Parnaso con las nueve musas⁷³. En estas descripciones, la investigadora E. Sansone realiza una constante comparación, utilizando bibliografía teatral española de los primitivos coliseos y casas de comedias españoles del siglo de Oro con la construcción del Coliseo Montevideano. Desde la utilización de materiales de construcción a la configuración del espacio escénico, del escenario, la innecesaria y pobre decoración escénica, la inexistencia del telón, etc...⁷⁴. Por las descripciones recogidas, su estructura podría asimilarse bastante a los originales corrales de comedias españoles descritos previamente (Almagro, Príncipe, Cruz), aunque en nuestra opinión bien pudiera acercarse a una interpretación modesta de un teatro clasicista a la italiana, ya asumido como modelo para los espacios escénicos españoles en el siglo XVIII.

Pasamos frente al teatro, que es muy pequeño y que exteriormente tiene la más miserable apariencia según me han dicho, por dentro no es mejor, pues está sostenido solamente por dos grandes columnas, que se elevan desde el centro de la platea, y que estorban la visión del escenario. La platea no tiene bancos y los hombres se reúnen allí, fumando sus cigarros. Los palcos no tienen asientos, de tal manera que cada señora se hace traer su silla por un sirviente⁷⁵.

En el exterior, lucía la forma de una barraca, muy pobre, con techo de tejas y vigas como sustento central, hecho con pisos de ladrillo que diferenciaban dos órdenes a modo de palcos con sus correspondientes cazuelas. Los palcos bajos, sólo seis, llegaban a la mitad de la sala. Exclusivamente el gobernador y el Juez de Fiestas tenían sus palcos; el resto, veía los espectáculos de pie.

El teatro pasó a ser almacén o casa de remates durante la invasión inglesa, quedando relegada la actividad teatral. En 1843 es vendido por el Estado a don Juan da Silva Figueira, comerciante portugués y pasa a llamarse teatro del Comercio, pero ya en 1850 aparece de nuevo como Teatro San Felipe⁷⁶.

⁷³ SANSONE, Eneida. Archivo Literario, Biblioteca Nacional de Montevideo, (El Coliseo, 1794).

⁷⁴ SANSONE, Eneida. Archivo Literario, Biblioteca Nacional de Montevideo, (El Coliseo, 1794).

⁷⁵ BOUTCHER HALLORAN: "Apuntes de camarotes", p. 181. Cuaderno. "E".fs. 51/52. Eneida Sansone. El Coliseo, 1824.p-3- Archivo Literario. Biblioteca Nacional Uruguay.

⁷⁶ ARDAO, Maria Julia. "El Palacio Taranco". En *Almanaque*, 1973-1974, Boletín del Estado, 3, 63. Archivo Literario, Biblioteca Nacional de Uruguay.

Cerca de allí véase el Teatro, ocupado como almacén y casa de almoneda, por algunos comerciantes. Allí vi mercaderías diversas de pacotilla, azúcar, cabezas de cerdo, etc. La casa era enteramente buena, pero sus dimensiones escasas; estaba dividida en diversos puntos, similar a los sitios de diversión de esta ciudad; pienso que sea como el teatro de la Opera y otros muchos teatros extranjeros; la cabeza del apuntador aparece por la puertecita abierta en el piso. Aquí no hay galería, y los palcos bajos están al ras del suelo. Presumo que el área del patio, en el cual los asientos están divididos, los asientos del palco con sillones para ocho personas, y que habrá un límite para la admisión de asistentes, pues si esto no interesa tanto a los propietarios, en cambio ha de importante mucho a los espectadores, y conviene proteger a éstos de los empujones, apretones y pinchazos, según enseña la experiencia en los salones de fiesta de Inglaterra⁷⁷.



Figura 31. Casa de Comedias, Montevideo, (Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura, Montevideo).

⁷⁷ "Revista Histórica", t.VIII, p. 209-210. Montevideo, 1917. En RELA, Walter, *Teatro Uruguayo 1808-1994*, capítulo VII, Montevideo, Academia uruguaya de las letras, 1994.p. 16.

Desde el origen de las representaciones que se llevaron a cabo, se tomará como referente en el teatro la dramaturgia española:

La compañía venía a disputar la escena montevideana con un elenco español y lo hizo con una buena cuota de chovinismo, pero su tono no es muy distinto del que exhibe en general la prédica antihispana. Lo interesante es que, en este acaso, la cuestión se lleva específicamente al terreno de la estética, nueve años antes del famoso editorial de El Iniciador [...] La importancia del teatro como formador cívico es una constante en los comentarios remitidos a los medios de prensa desde principios de siglo⁷⁸.

[...] Los modelos escénicos [...] seguían siendo españoles. De la España liberal, por supuesto. Traída por los actores que llegaron al Río de la Plata a partir de 1810 huyendo de la invasión napoleónica, con un bagaje neoclásico afín al liberalismo de las Cortes de Cádiz⁷⁹.

Será en ese mismo contexto en el que surjan las primeras representaciones de tonadillas y sainetes.

[...] la creación de la Casa de Comedias en 1793 en Montevideo, con un elenco estable formado por actores provenientes de Buenos Aires, después del incendio del teatro de La Ranchería, junto a algunos españoles y criollos de Montevideo, que trabajaba en forma regular con varias funciones semanales y un nutrido repertorio de comedias españolas o europeas traducidas, con una continuidad que se prolonga por varias décadas con algunas interrupciones y altibajos en el periodo convulsionado de las luchas revolucionarias⁸⁰

Podemos observar cómo desde el origen de las representaciones escénicas en el Uruguay la relación con Buenos Aires era intensa, tanto en el elenco de autores, como en los repertorios e incluso compañías que actuaron en el Río de la Plata:

⁷⁸ ACHÚGAR, Hugo; MORAÑA, Raquel. *Uruguay, imaginarios culturales: desde las huellas indígenas a la modernidad*, Volumen 1, Montevideo: Ediciones Trilce, 2000, p.1114.

⁷⁹ *Ibíd.*, p.114

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 181.

En este desarrollo debe señalarse por un lado la discontinuidad de la presencia de actores y elencos criollos, así como la alternancia de representaciones de obras españolas o de piezas traducidas, con algunas de autores uruguayos o rioplatenses. Por otro lado la incidencia de actores, elencos y compañías extranjeras, sobre todo de españoles, italianos y franceses, que pasaban largas temporadas en el país, o se radicaban por varios meses en él, fue constante aunque con diferentes grados de intensidad a lo largo de todo el siglo XIX, del mismo modo que la abundante circulación de textos de autores extranjeros⁸¹.

En sus años de vida, se conoció el furor de la tonadilla escénica bajo el gobierno español, el breve lapso de clausura durante las invasiones inglesas, los unipersonales en época artiguista, el boato de los espectáculos luso brasileños, las temporadas líricas le promediar 1830, el largo período de la Guerra Grande, hasta su ocaso por la inauguración del Teatro Solís (1856)⁸².

En lo que se refiere al origen de las primeras obras dramáticas que se llevarían a cabo en la ciudad, Isidoro de María recuerda en sus crónicas⁸³, que la primera de ellas sería la realizada por los oficiales de la marina española en un gran barracón en la plazoleta del fuerte. En cuanto al propio escenario de comedias, el investigador argentino Teodoro Klein sólo ha podido documentar la puesta en escena de comedias, la mayoría de origen español, de compañías españolas como *Kouli-Kan, rey de Persia* y *El valiente y la fantasma* (entremés) en tablas entre 1798 y 1801⁸⁴; *El bueno y el mal amigo*, comedia de Gaspar Zavala y Zamora, estrenada por al compañía de E. Ribera, de Madrid; en 1802, *El chasco de los aderezos* (sainete); y en 1803, de nuevo *El valiente y la fantasma*, que repetiría escena en 1808⁸⁵.

De este modo, la casa de Comedias supone un antecedente histórico de toda la actividad teatral posterior, que exponen a las claras la relación evidente entre Río de la Plata, resto de América y la propia metrópoli peninsular. El interés del gobernador Cipriano de Melo por hacer una casa de comedias al estilo de las casas de comedias españolas que se venían construyendo dos siglo

⁸¹ Ibídem, p. 183.

⁸² RELA WALTER, *Teatro Uruguayo 1808-1994*, capítulo VII, Montevideo, Academia uruguaya de las letras, 1994.p. 12.

⁸³ DE MARÍA, Isidoro, et al. *Montevideo antiguo: tradiciones y recuerdos*. Elzeviriana, de C. Becchi, Montevideo, 1888.

⁸⁴ KLEIN, Teodoro. *El actor en el Río de la Plata*. Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1984.

⁸⁵ BARRIOS PINTOS, Aníbal; ABADIE, REYES; COLECCIÓN, W. La ciudad vieja (2). Los barrios de Montevideo. Intendencia Municipal de Montevideo, 1971. 1971, p.29.

atrás en la Península, también tomó su influjo del modelo que supuso el cercano Teatro de la Ranchería de Buenos Aires, así como la de las otras casas de comedias de Centroamérica como las de México y Perú. A la relación constructiva, cabe unir el impacto del repertorio y compañías procedentes de la península ibérica, convirtiéndose en escuela primero y luego fusión con artistas locales.

Se trataba de un ámbito ciudadano que caracterizó al Montevideo ilustrado, pues, como recogería Montero Zorrilla en su estudio sobre Montevideo y sus teatros sobre la Casa de Comedias, fue:

Verdadero símbolo social, incorporado a la vida de la ciudad que siempre le miró como a viejo amigo, compartió todas las alegrías y amarguras de nuestra larga historia. En los dos sitios de 1821 y 1814, fue hospital de sangre y cuartel como también lo fue la Matriz, y donde resonaron los chistes y los plausos, se oyeron entonces los ayes de los heridos y las voces de mando. En su recinto resonó más tarde la voz ardiente de nuestra tumultuosa democracia, congregada en memorables torneos políticos que más de una vez decidieron nuestro destino. Como en la plaza pública, en él debatieron nuestros abuelos y nuestros padres, muchos de los grandes problemas de la organización nacional⁸⁶.

El siglo XIX y la presencia del teatro lírico español en los espacios escénicos de Montevideo

Durante el siglo XIX el teatro se convierte en ocio y cultura, en símbolo del predominio de la clase burguesa y de su papel destacado para la conformación de la sociedad. Convertida la comedia en símbolo de esta clase, y en su desarrollo como un motor económico y significativo del país, la sociedad reclamará para su recreo que se realicen representaciones de teatro lírico. Desde mediados del siglo XIX, y de manera destacada desde fines de la centuria, la zarzuela pasa a ser un reclamo genuino dentro de las actividades culturales de la sociedad montevideana, y determinará la presencia de espacios para su representación.

En el siglo XIX, el Teatro San Felipe y Santiago podrá, así, denominarse “el templo del género chico”; el teatro Cibils se construye teniendo entre sus fines la representación de espectáculos de zarzuela, y a su vez, el teatro Solís combinaba la ópera y los conciertos sinfónicos, al mismo tiempo que los teatrales, con este género musical español. Otros lugares para el género lírico español serán el Teatro 18 de Julio o el Politeama, convertidos en escenas de referencia para las

⁸⁶ MONTERO ZORRILLA, Pablo, *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Linardi y Risso/Monte Sexto, 1988, p.15.

compañías españolas que acudirán de forma continuada al Río de la Plata hasta mediados del siglo XX.

Hay en la capital y en algunas otras ciudades de la República varios teatros y circos en los cuales, respectivamente, funcionan compañías dramáticas y líricas, tanto de ópera como de zarzuela. En el elegante y cómodo teatro de Solís, situado en uno de los puntos más céntricos de la Capital, han funcionado las más apreciadas notabilidades artísticas europeas. Así mismo hay circos ecuestres, en los cuales funcionan con frecuencia compañías de acróbatas, gimnastas, etc.⁸⁷

En el siguiente cuadro podemos comprobar cómo fueron surgiendo los teatros dedicados al drama musical español en toda la región uruguaya, gracias al estudio de Marita Fornaro:

Teatro	Ciudad	Fecha de inauguración
Casa de Comedias	Montevideo	1793 (Teatro San Felipe a partir de 1855)
Solís	Montevideo	1856
Progreso	Mercedes	1857 (Teatro Soumastre en 1861; Fleurquin en 1880; reconstruido en 1893 como Politeama Colón)
Cibils	Montevideo	1871
Olimpo	Carmelo	1873
Progreso	Paysandú	1876 (Teatro Florencio Sánchez desde 1921)
Nuevo San Felipe	Montevideo	1880
Larrañaga	Salto	1882
Escayola	Tacuarembó	1891
Politeama	Montevideo	1895
Urquiza	Montevideo	1905
18 de Julio	Montevideo	1910
Young	Fray Bentos	1912
Macció	San José	1912
España	Melo	1914

Tabla 6. FORNARO BORDOLLI, Marita. "Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica: la presencia de la zarzuela en la programación de instituciones teatrales uruguayas"⁸⁸.

⁸⁷ PESCE, José E. *Guía del emigrante para la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: Imprenta de Peña y Roustán, 1885. p. 66-67.

⁸⁸ FORNARO BORDOLLI, Marita. "Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica: la presencia de la zarzuela en la programación de instituciones teatrales uruguayas". En *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Institut Valencià de la Música, 2012, p. 137-153.

Para comprender mejor la evolución de la construcción de estos espacios en la ciudad montevideana, realizaremos una descripción de los lugares donde se interpretaron obras de zarzuela, indicando las principales características de dichas construcciones y vinculándolos con la revitalización de lo español, tanto en las operaciones constructivas que los definieron como en las características de las obras que tuvieron lugar en esos lugares.

Al igual que en los demás países hispanoamericanos, herederos de la afición por el teatro de los españoles, Uruguay ha desarrollado una vida escénica muy activa en todas sus manifestaciones. Desde los melólogos, tonadillas escénicas, dramas, comedias, sainetes, zarzuelas y vodeviles hasta las más grandes expresiones operísticas y sinfónicas, fueron encontrando los ámbitos arquitectónicos adecuados, tanto para las representaciones como para satisfacer las exigencias sociales de cada época. Todo este proceso se inició en la época colonial, a fines del s. XVIII, cuando se levantó dentro de la amurallada ciudad de Montevideo la Casa de Comedias para, después de períodos de singular auge y brillo, que se pueden ubicar entre mediados del siglo XVIII y el siglo XIX, con la actividad de más de treinta teatros sólo en la capital, iniciarse una decadencia⁸⁹.

Como sucesor eminente de la colonial Casa de Comedias o Coliseo, se levantó el Teatro San Felipe. Sería el citado comerciante portugués, Juan da Silva Figueira Henríquez, quien diera inicio a la reforma del viejo Corralón. Para este espacio escénico tenemos que realizar una división en dos periodos: una primera etapa que sería, esencialmente, un tiempo de continuación del antiguo Coliseo o Casa de Comedias, con una versión mejorada del Corralón, (1855-1879, Teatro San Felipe “el viejo”) y un segundo momento caracterizado por la erección de un nuevo edificio teatral como fue el Nuevo Teatro de San Felipe y Santiago (1880-1905), que trataremos más adelante.

Sobre ese primer periodo del Teatro San Felipe no hemos localizado documentación gráfica, pero podemos deducir que sería similar a la anterior casa de comedias, cubierto con un tejado a dos aguas y espacio interior sencillo, sin grandes alardes decorativos.

Don Juan Henríquez Figueira, sobrino y administrador del antiguo propietario [del Teatro San Felipe], lo hizo demoler en 1878 para construir en el mismo terreno otro

⁸⁹ CASARES RODICIO, Emilio Casares. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. AEDOM Asociación Española de Documentación Musical, 1999, p.233.

teatro de mayor importancia que pudiera competir con el Teatro Solís, inaugurado en 1856 y el Teatro Circulo en 1871⁹⁰.

El viejo San Felipe, continuador del teatro virreinal para el período republicano, será de gran importancia para las representaciones de teatro lírico español.

Para comprender los cambios decimonónicos y la modernización de la ciudad será esencial entender el fenómeno de la extensión de lo teatral. Prueba de ello lo comprobamos en el hecho de que ya existía a comienzos de la centuria, además de la Casa de Comedias, un Teatro Francés, un Teatro Italiano y más tarde otros espacios como el San Felipe, continuación de la Corrala o Casa de comedias. Es en este contexto en el que surge el proyecto de un nuevo teatro a la italiana⁹¹, el Teatro Solís (1856). Hablamos de una población que en estos años pasa de 4000 habitantes a 20.000 y que requiere un nuevo teatro adaptado a las condiciones de una sociedad que comienza a forjar su propia idiosincrasia nacional, donde, según el modelo francés, la proyección pública de lo cultural en forma de teatro era termómetro de su civilidad, para lo cual necesitaba de un espacio de gran envergadura y con mayor capacidad que los existentes hasta el momento.

La necesidad de dotar a Montevideo de un nuevo teatro, de más armonía con los adelantos realizados bajo el gobierno patrio, y el porvenir que le sonreía, tuvo éxito cuando rota la valla que detenía el vuelo de la población material, con la demolición de las antiguas murallas e iniciaba la nueva ciudad se reservó, en 1835, la plazoleta del antiguo Parque de Ingenieros, contigua al Norte de la vieja ciudadela, para la construcción de un teatro.

Pero en 1837 se enajenó parte de ella en fracciones y ya no fue posible utilizarla para el objeto que se había destinado. Así llega el año 1840, de notable prosperidad, en que la nueva ciudad creció en forma extraordinaria y la cifra de los habitantes se había duplicado.

Subía de punto la necesidad de una creación superior a nuestro antiguo teatro San Felipe, que armonizará con los tiempos de progreso y el aumento de la población que alcanzará futuramente⁹².

⁹⁰ SANSONE, Eneida, p. 14. De M.Julia Ardao: "El Palacio Taranco". En "Almanaque 1973-1974. " del R. S. Del Estado, 10, 63.

⁹¹ RUSELL, Dora Isella, "El Solís que no vimos..cien años antes". Suplemento del diario *El Día*, s/f,

⁹² Artículo del diario *El Debate*, 24 de agosto de 1956.

Para llevar a cabo tan innovador proyecto solicitan que un arquitecto italiano, Carlos Zucchi, quien caracterizó su modelo desde un punto de vista arquitectónico con una rotunda monumentalidad, al estilo del clasicismo itálico, y a la vez, desde una visión perspectiva y urbana, con la planificación y diseño de la Plaza Independencia, con el principal motivo de hacer visualmente una clara diferenciación entre la ciudad vieja, la colonial y la nueva ciudad, la ilustrada⁹³. Debido a ese planeamiento tan ambicioso y una serie de desacuerdos, se rompieron las relaciones con Zucchi y se llamó a un concurso para poder finalizar el Teatro. La opción ganadora fue la del ingeniero español Francisco Javier de Garmendia, con un proyecto muy similar al de Zucchi, pero emprendido de una forma más simple, para poder hacer frente al presupuesto.

[...] Perteneciente a una sociedad de accionistas y que fue inaugurado con toda pompa el 25 de Agosto de 1856, desde cuya fecha hasta la actualidad ha funcionado regularmente, habiendo pisado su escenario todas las celebridades italianas, francesas y españolas, tanto en el arte dramático como en el musical. Tiene capacidad para 2,000 espectadores, que pueden acomodarse en la platea, tres líneas de palcos, cazuela y paraíso. Su aspecto exterior tiene algo de majestuoso, pero lo afean las dos naves laterales construidas posteriormente. El plano de este hermoso coliseo, cuyas obras se iniciaron en 1840, se debe al ingeniero don Carlos Zucchi.⁹⁴

La fachada poseía un pórtico con seis columnas de orden dórico de un solo piso de altura; se añadieron las propuestas también del técnico uruguayo de formación clásica Clemente César para construir el peristilo en doble altura, octástilo y en estilo corintio. Las alas laterales fueron realizadas posteriormente por el técnico francés Victor Rabú, de forma que quedó así un proyecto unitario al modo de un gran templo griego que en su interior reproducía de una forma muy singular el Teatro San Carlo Felice de Genova, entendido también como una minireproducción del Teatro de la Scala de Milán⁹⁵. El edificio, finalmente proyectado por el ingeniero español Francisco Javier Garmendia, respetó la memoria y el proyecto de Zucchi, y quedó reflejado así en su construcción. Tras el intervalo de 1843 a 1852 que supuso la Guerra Grande por la que pasó el país, se llegaría tras la firma de la paz del conflicto a la reanudación de las tareas de elevación del edificio, que finalmente pudo ser inaugurado el 25 de agosto de 1856. El Teatro sufriría una

⁹³ BOURET Daniela, *Teatro Solís: historias y documentos*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 2004, p.20.

⁹⁴ ARAÚJO, Orestes. *Guía Pintoresca de Montevideo*. Imprenta de Dornaleche y Reyes, Montevideo, 1907, p.68.

⁹⁵ CHEBATAROFF, Fernando y LOUSTAU, César J. *Uruguay: la herencia ibérica en arquitectura y urbanismo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2003.

serie de modificaciones a finales del siglo XIX, cuando se le añadieron dos cuerpos laterales que tuvieron distintas funciones. Ya en el siglo XX, concretamente en 1937, el edificio pasaría de manos privadas a lo público, cuando fue adquirido por la Intendencia Municipal, organismo que realizaría sobre él una restauración que le llevaría a cerrar durante un breve período de tiempo para ser de nuevo abierto en 1946.

El nombre definitivo para esta nueva arquitectura escénica de la ciudad sería propuesto por el Sr. Francisco Gómez, quién designó el de “Teatro de Solís”; previamente tuvo muchas otras propuestas, entre ellas las de Teatro de la Paz, en el contexto del fin de las hostilidades, el Teatro del Sol, Teatro de la Comedia, Teatro de la Armonía, Teatro de la Constancia, Teatro de Mayo, Teatro de Montevideo, Teatro Oriental, Teatro de la República, Teatro de la Libertad, Teatro de Artigas, entre algunos otros. Pero tenía mucho sentido el hecho de que provenía del nombre del “sol” en el bajorrelieve que está en el frontispicio. Del “sol” en latín, ya que la palabra Sol en nominativo, forma su genitivo con la desinencia IS y de ahí la denominación de Solís, leído por algún viajero a quien le impresionó la figura solar en la fachada⁹⁶.

Respecto a su designación, recogemos las palabras del musicólogo Lauro Ayestarán que a su vez cita el texto de Francisco Xavier de Acha, una poesía para el acto de inauguración del coliseo. En él se hace referencia al nombre de Solís como el de Juan Díaz de Solís, descubridor del territorio uruguayo:

También tu nombre es inmortal, Solís,
y rememora el del audaz piloto
que el primero, burlándose del noto,
En nuestras playas enclavó la cruz⁹⁷.

El Teatro Solís se convertiría, desde los primeros años de su creación, en el escenario de la lírica musical, y en un teatro donde tendría cabida la zarzuela hispana. Desde la fecha de inauguración encontramos que, al igual que abrió sus puertas el 25 de agosto de 1856 con la ópera *Ernani* con un elenco plenamente italiano, cinco días más tarde se estaba representando en varias sesiones la comedia en cinco actos *Los Herreros*, *El pelo de la dehesa*, del dramaturgo español Manuel Bretón de los Herreros, con un reparto de artistas entre los que entrarían fundamentalmente peninsulares:

⁹⁶ SABAT PEBET, especial para el diario *El Día*, suplemento del 26 de agosto, 1956.

⁹⁷ AYESTARÁN, Lauro. *El centenario del Teatro Solís*, Montevideo: Comisión de Teatros Municipales, 1956, p.12.

Cinco días más tarde, el 30 de agosto de 1856, el Teatro Solís volvió a abrir sus puertas para dejar paso a la comedia. Tres avezados actores del teatro cómico español y de la zarzuela: Francisco Frago, Antonio González y José Enamorado, juntamente con algunos aficionados orientales organizaron una accidental compañía “Hispano-Americana” para dar la comedia de Bretón de los Herreros El pelo de la dehesa y el juguete en un acto de Francisco Xavier de Acha ¡oh, qué apuros! Ó sea La inauguración del Teatro Solís” compuesto en el término de unas as horas, veloz esguince sobre la burguesía montevideana que se prepara a asistir a la inauguración del gran teatro. En los entremeses, Encarnación Cánovas Cardoso bailaron el Jalo de Jerez y un Zapateado andaluz⁹⁸

De este modo, y siendo el teatro nacional y republicano en su génesis, la presencia de lo hispánico se convirtió en un elemento recurrente en la historia del edificio. Junto a la presencia constructora del ingeniero español, la referencia al hito fundacional del descubrimiento del Río de la Plata, y la confirmada actividad de obras y actores de origen español vinculan tal edificio y sus representaciones con la revitalización de la imagen de lo hispánico, presente en el repertorio y compañías actuantes durante los siglos XIX y XX.



Figura 32. Teatro Solís, (archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).

⁹⁸ Ibídem, p.15.

A finales de esta centuria surge un tercer gran espacio escénico para la ciudad, el Teatro Cibils (1871-1912) que tuvo como promotor a un hombre de negocios catalán, Jaime Cibils y Puig. Éste fundó el Banco Comercial en 1857, y encargó el proyecto del teatro al arquitecto Juan Alberto Capurro, quién concibió el edificio al estilo clásico italiano con todo lujo de detalles, mediante una decoración preciosista cargada de ornamento dorado en su interior. Ubicado en la calle Ituzaingó entre Cerrito y Piedras, la fachada estaba inspirada en el Palacio Valmarana de estilo *palladiano*. Se inaugura el 7 de abril de 1871 con una compañía española que representó la zarzuela *El secreto de una dama*. No pudo resistir la competencia que supuso el teatro Urquiza que se abrió en 1905 muy cerca de la ubicación de éste, y cerró en 1912 tras sufrir también un incendio⁹⁹.

Este teatro desaparecido llegó a ser, junto al Solís y al San Felipe, uno de los tres principales espacios escénicos de la capital dedicados a la lírica principalmente. Pero, a diferencia de la magnífica y solemne construcción que supuso el Teatro Solís, tanto el Cibils como el San Felipe reciben descripciones donde se denuncia su deficiente acústica y arquitectura, con techos de hierro galvanizado y malas condiciones en cuanto a su decoración y aspecto estético, con pintura y papel policromado de mal gusto¹⁰⁰. Cuando el antiguo San Felipe aún no había sido transformado, se convirtió en el principal espacio escénico de la ciudad, junto al Solís. Cuando el San Felipe fue transformado, cambió el orden de importancia.

El teatro de Cibils fue construido hace unos cuarenta años, y si en los primeros tiempos que siguieron a su construcción trabajó continuamente, otros gustos y otras necesidades alejan de él al público, que sólo lo frecuenta cuando pisa sus tablas alguna novedad artística, sin embargo, en él han actuado no pocas notabilidades italianas, francesas y españolas. Es más grande y cómodo que San Felipe, pero desde el punto de vista arquitectónico, nada contiene que merezca mencionarse¹⁰¹.

Curiosamente, al dueño y propietario le gustaba especialmente la ópera y la zarzuela, por lo que contribuyó al desarrollo del teatro musical español, como quedaba recogido en la investigación de Montero Zorrilla:

Fue de esas virtudes de don Jaime Cibils que nació la idea de destinar un predio que poseía en la calle Ituzaingó, entre Cerrito y Piedras, para erigir en él un hermoso

⁹⁹ CASARES RODICIO, Emilio. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. AEDOM Asociación Española de Documentación Musical, 1999, p.234.

¹⁰⁰ PODESTÁ, Andrés, *Arte lírico y turismo*, Montevideo: Casa A. Montevideo: Barreiro y Ramos S. A., 1929, p. 17.

¹⁰¹ ARAÚJO, Orestes. *Guía Pintoresca de Montevideo*. Imprenta de Dornaleche y Reyes, Montevideo, 1907. pp.70-71.

teatro concebido especialmente para la lírica. Cumplía así su deseo de dotar a la población de una nueva sala donde recrear su espíritu en los géneros que más gustaba, que lo eran la ópera italiana y la zarzuela¹⁰².

Como le ocurrió a más de un teatro montevideano, su final, consumido por las llamas en 1912, sería recogido por la prensa de la época. Así, cuando en la cartelera del Teatro Cíbils se ofrecía al público la actuación de la Compañía Arellano- Supparo, que representaba *El festín de los lobos* y *Los Juramentos*, se argumentaba:

Cuando ese 1º de julio cesaron los aplausos del público, y algo después los artistas abandonaban los camarines, la naciente madrugada fue violentamente iluminada por el estallido de un pavoroso incendio que en las horas iniciales del 2 de julio destruyó totalmente las instalaciones del teatro respetando únicamente la fachada, que permaneció en pie por unos cuantos años como patético esqueleto de una época, sirviendo de acceso a la cancha de basquetbol instalada por el Club Unión Atlética aprovechando la amplitud del predio¹⁰³.



Figura 33. Teatro Cíbils. (Colección Álbum Histórico. Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE).

¹⁰² MONTERO ZORRILLA, Pablo, *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Linardi y Risso/Monte Sexto, 1988, p. 41.

¹⁰³ “El Día” Sup. “Sábado Show”/Mdeo. Suplemento diario *El País*, 7/17 1992. .

El nuevo Teatro de San Felipe y Santiago (1880-1905) se levantaría en solo once meses, tras la demolición en 1879 de la anterior escena homónima. El promotor, Juan Enrique Figueira, era sobrino del empresario que financió las obras del edificio antecedente. El proyecto de las obras correspondió al arquitecto José Claret. Aunque se denominó como de San Felipe y Santiago, de inmediato la ciudad abreviaría su nombre para ser conocido como de San Felipe. Se inauguró con una representación de zarzuela, el día 1 de mayo de 1880, *Los diamantes de la corona*, de Campodrón, por una compañía lírica española que contaba con Carmen Maldonado y Enrique García como primeros actores¹⁰⁴. Aparecería como el tercer competidor en cuanto a la oferta de programaciones de teatro lírico, junto con el Solís y Cibils.

Según el testimonio que se recoge sobre el este teatro en los carteles que se imprimieron para la exposición “Doce teatros que Montevideo olvidó” en el Teatro Solís, se afirmaba:

[...] El crítico Samuel Blixen describió este teatro como reducido y confortable, “una tacita de plata”, aunque su escenario era tan pequeño que alguna vez los intérpretes tuvieron que actuar también en los palcos¹⁰⁵.

El espacio interno y la fachada del edificio, siguiendo las líneas del teatro Solís, se correspondían a un estilo neoclásico, con columnas corintias y frontones triangulares. Se trataba de un nuevo “templo” clásico, para una ciudad que presentaba la opción del prestigio monumental de la Antigüedad como marco de un teatro socialmente elevado a la categoría de cultura¹⁰⁶.

Son varias las crónicas que exponen la dedicación, digamos ecléctica, de los espectáculos que se representaban en el Nuevo San Felipe, en continuidad con el primitivo edificio. Estos documentos confirman que era un teatro en el que principalmente se realizaban representaciones de zarzuela, entre otros espectáculos:

El teatro viejo de San Felipe inmediato a la Casa de Gobierno se dedica a la zarzuela o bufos franceses [...] En 1856 –ejemplo que tomo al azar- actuaban distribuyéndose los días de la semana una compañía dramática italiana, una de comedia española y una gimnástica y atlética de “grandes números”. No contándose

¹⁰⁴ BARRIOS PINTOS, Aníbal. *Montevideo visto por los viajeros*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1971, p. 31.

¹⁰⁵ “Doce teatros que Montevideo olvidó”, Julio-Septiembre, 201º, CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo.

¹⁰⁶ MONTERO ZORRILLA, Pablo, *Montevideo y sus teatros*. op.cit.p.48.

con San Felipe “no había caso”. Y el dueño no se rendía fácilmente ni escuchaba razones “de interés artístico superior”¹⁰⁷.

Finalmente, fue demolido en 1905, al igual que los edificios colindantes, para la construcción del Palacio Taranco¹⁰⁸.



Figura 34. Teatro San Felipe y Santiago,
(Colección Álbum Histórico. Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE).

Otro de los teatros que se construyeron a caballo entre finales del siglo XIX y comienzos del XX fue el Teatro Politeama (1887-1895 y 1901-1919). Como el San Felipe, tuvo dos etapas constructivas. El primero se llamó Politeama 25 de Agosto y fue inaugurado el 2 de abril de 1887. Su construcción estuvo respaldada por la familia de empresarios teatrales José y Luis Crodara. Durante ocho años, funcionó como espacio de representación de espectáculos de todo tipo, pero se incendió accidentalmente. Su precaria construcción fue descrita por Samuel Blixen en un

¹⁰⁷ FERNANDEZ SABRARA, J.M. “El Teatro San Felipe” Diario *El Día*, Montevideo, Suplemento, 1 de marzo de 1942.

¹⁰⁸ CASARES RODICIO, Emilio. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Op.cit.p.234.

artículo de la Revista *Rojo & Blanco* de septiembre de 1900, titulada “La dinastía Crodara. Uno de la Platea”:

Ha ganado y perdido fortunas, sometido, como todo el mundo a los veleidosos contrastes de la suerte en este país de las sorpresas económicas. Consiguió, con mil afanes, levantar aquel nuevo Politeama que, a pesar de no ser otra cosa en apariencia que un mal barracón de tablas y *papier marché*, era, en realidad, una mina de oro, que podía competir en riqueza con las famosas salas de Johannesburgo...Pero aquel edificio, improvisado por el milagro como el palacio de Aladino, se desvaneció como un sueño, en el espacio de una hora; se derrumbó entre las voraces ñaña,aradas unas densas humaredas de un incendio famoso. Y el rico propietario del día anterior se despertó más pobre que los atorrantes que removían las cenizas de la inmensa hoguera, para apoderarse de los últimos restos del oropel que la noche antes brillaba, con alegres fulgores, ante la luz engañadora de las candilejas¹⁰⁹.

El incendio fue registrado por el director de la Revista *Caras y Caretas*, Arturo Giménez Pastor, que junto a una detallada descripción y un par de grabados, nos exponía la trágica situación en que quedó el edificio.¹¹⁰

El segundo teatro Politeama fue levantado por el arquitecto Angel Savio, y promovido también por la familia Crodara, más lujoso y según Blixen, más hermoso también. Tendría una capacidad mayor, para unas dos mil personas y la característica de la cabecera ochavada quedando en simetría el foyer, platea y escenario en diagonal a la manzana.

En esta segunda época, tenemos varios datos sobre compañías de zarzuela que trabajaron en el Politeama. Fue en este nuevo espacio escénico en el que se estrenó la obra de Florencio Sánchez *Marta Gruni* en 1908, a cargo de la Compañía de Zarzuelas Española de Arsenio Perdiguero¹¹¹. Pero, principalmente, fue un espacio donde se desarrolló la actividad teatral y lírico teatral de carácter nacional.

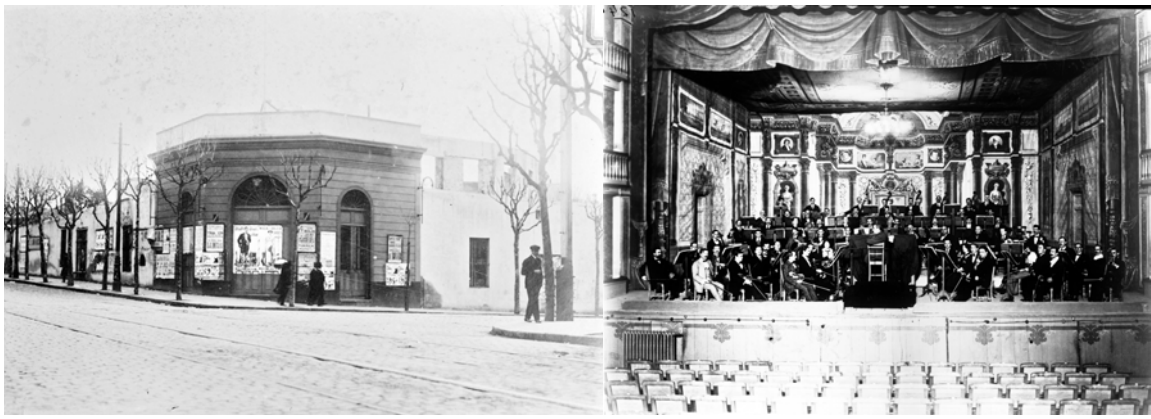
El teatro sería finalmente derribado y en su lugar se alzaría el Ministerio de Economía.¹¹²

¹⁰⁹ Ibídem, p. 60.

¹¹⁰ GIMÉNEZ PASTOR “El Politeama fue”. En *Revista Caras y Caretas*, Año II, núm.85, Montevideo, 1895, pp. 323-324.

¹¹¹ MONTERO ZORRILLA. Pablo, *Montevideo y sus teatros*. op.cit. P. 63.

¹¹² ABBONDANZA, Jorge: “Doce teatro que Montevideo Perdió”, *El País*, Montevideo, 23/07/ 2010.



Figuras 35 y 36. Teatro Politeama, (Interior, Archivo Nacional de la imagen y palabra, SODRE; Fachada, IHA.

Encontramos registrados más espacios dedicados a la arquitectura del espectáculo como el **Alcázar Lírico** (1869-1971), ubicado en la calle Treinta y Tres, entre Sarandí y Rincón, pero se dedicó a las representaciones de varietés y vaudeville. En Buenos Aires habría otro Alcázar Lírico, también dedicado al mismo tipo de representaciones. Ocasionalmente pudo tener representaciones de zarzuela en este espacio, por lo que hemos considerado introducirlo dentro de este registro de teatros líricos del XIX.



Figura 37. Alcázar Lírico (archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).

Como sala de conciertos cabría citar aquí el llamado Teatro Stella d'Italia (1895). Fue construido por la sociedad de Socorros Mutuos de ese mismo nombre en 1881, obra del arquitecto Luis Andreoni, y sería inaugurado el día 29 de junio de 1895 con la intervención de la orquesta de La Lira. Fue restaurado en 1982 y se destina en la actualidad principalmente a actividades teatrales ¹¹³. Este teatro también acogió a compañías españolas, aunque no eran las agrupaciones más demandadas en su repertorio, donde primaba obviamente lo italiano y lo nacional, tanto en el teatro como en la música.



Figura 38. Teatro Stella D'Italia, (Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura)

¹¹³ CASARES RODICIO, Emilio Casares. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. AEDOM, Asociación Española de Documentación Musical, 1999, p.235.

Los teatros del siglo XX, la modernidad en escena

El cambio de siglo trajo consigo la diversificación de los espacios escénicos. Con el nuevo siglo aparecerán nuevos espectáculos o formas de ocio, como el cinematógrafo. La variedad de opciones conllevaría a que muchos teatros cerraran o se adaptaran a estas nuevas formas performativas. También surgieron nuevos espacios teatrales al aire libre y otras formas de representación que requerían que estos edificios se modernizaran y pudieran asumir la flexibilidad de adaptar su escena y ámbitos anejos a distintos tipos de espectáculos simultáneos.

Un lugar teatral por antonomasia en la ciudad sería la esquina de las calles Andes y Mercedes. En esa parcela tendría cabida la construcción de varios edificios sucesivos, como fueron el Teatro de Verano (1889), Teatro Alhambra, Teatro Oriental, y *Folies Bergeres Oriental*, mientras que Alfredo Castellanos, en su *Historia Edilicia de Montevideo* señala la existencia en ese lugar de un Teatro Politeama Oriental¹¹⁴.

El Teatro de Verano, inaugurado en 1889, fue levantado a propuesta del escritor, dramaturgo y director Ricardo Passano. Se convertiría en una sencilla construcción, a modo de almacén, con techumbre a dos aguas. Pese a su nombre, se trataba de un espacio cerrado. Por lo que recogen las crónicas de la prensa del momento, en concreto la Revista Moderna de 1900, fue un coso con un éxito de público considerable: “en la semana hubo dos exitazos; uno el lunes con el beneficio de la simpática artista Colom y el de Carrasco celebrado la noche del jueves [...] Con los llenos de siempre se ha visto favorecido, durante la semana, el teatro de la calle Andes”.

El teatro Urquiza se inauguró en 1905 como espacio para la lírica, la música y el drama a nivel internacional. Se encuentran registradas las comedias que representaría Catalina Bárcena con la Compañía de Martínez Montañés, las operetas de Sagi Barba y Luisa Vela, La Bella Otero o Raquel Meller y muchas damas de la copla española....¹¹⁵

¹¹⁴ MONTERO ZORRILLA, Pablo, *Montevideo y sus teatros*. Op. cit p. 65.

¹¹⁵ *Ibidem*, p.115.

Respecto al edificio:

El promotor y propietario fue el uruguayo doctor Justo G. De Urquiza, quien confió los planos al ingeniero Guillermo West. Éste logró, con la fachada creado por el arquitecto uruguayo Horacio Acosta y Lara, una obra en la que el *Art Nouveau* estaba interpretado sin exageraciones y detalles excesivos.¹¹⁶

En 1931 el SODRE tomó posesión de la sala con su orquesta sinfónica, su coro y su cuerpo de baile. En 1971 un incendio arrasó la sala que después se reconstruyó.

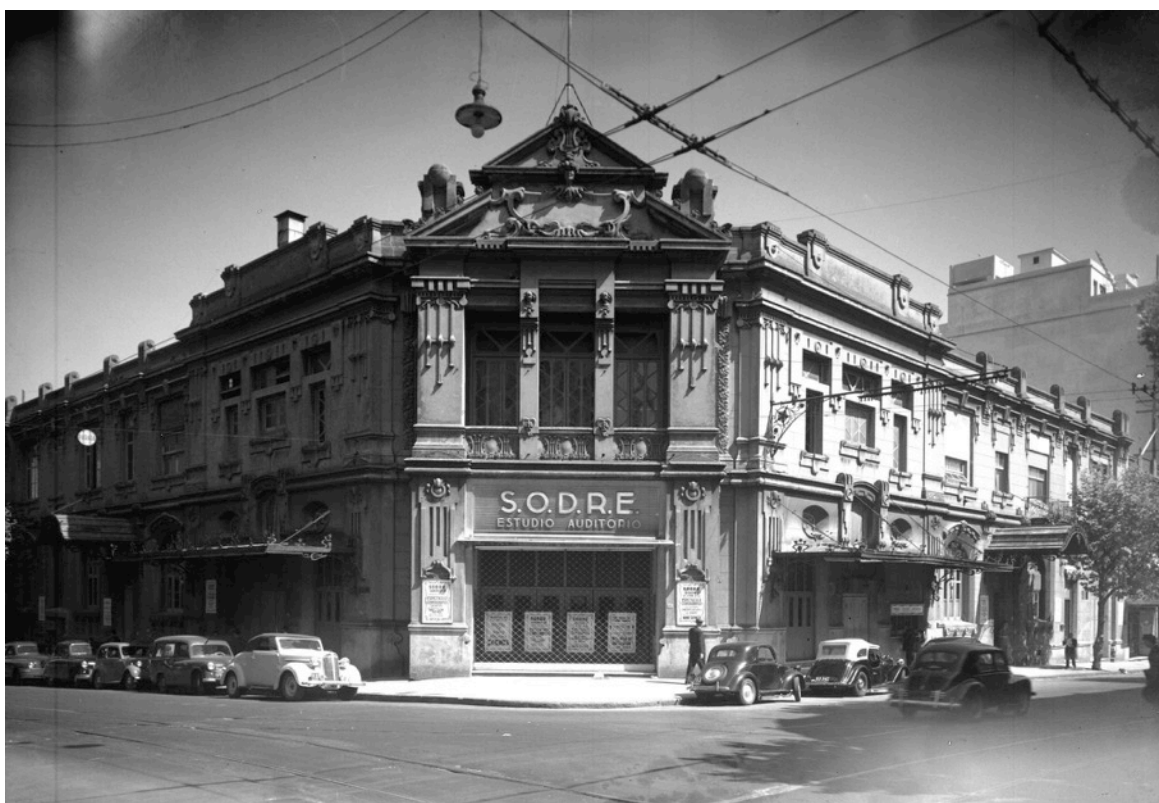


Figura 39. Teatro Urquiza (Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE)

Frente a esta emblemático espacio dedicado al ocio teatral, en la otra esquina, entre Andes y Colonias, se levantó el Teatro Artigas (ex casino) 1908-1981, que fue derrumbado en los ochenta del pasado siglo para construir un edificio de oficinas que finalmente no se llevó a cabo quedando hoy el terreno vacío. Consistía en una construcción de cuatro plantas y entresuelo de estilo

¹¹⁶ CASARES RODICIO, Emilio Casares. *El Diccionario de la Música Española*.op.cit.p.235.

eclecticista¹¹⁷. En él tuvieron lugar representaciones de género chico y de artistas de la canción ligera y del cuplé español de la década de los años 20 y 30. Su programación era de gran calidad y recibía a artistas internacionalmente reconocidos del teatro principalmente y de la música. Con la llegada del cine se proyectaron películas en el mismo.



Figura 40. Teatro Artigas, (Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).

Otro de los espacios de los que tenemos constancia de que se llevaron a cabo representaciones de zarzuela fue el Teatro Nacional. Se ubicaba en la calle Florida, entre Soriano y Canelones. Según las descripciones que se han conservado, era otro gran galpón circundado por un sobrepiso con barandas de madera calada donde estaban los palcos. “El techo, de chapas de

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 124.

zinc, al parecer, dejaba a la vista sus cabrioles de madera [...] el modesto frontispicio mostraba un techo a dos aguas sobre la parte central de la platea, quebrándose a ambos lados para suavizar su caída allá donde cubría los palcos”¹¹⁸.



Figura 41. Teatro Nacional, (Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).

Después del Cibils, el nuevo San Felipe y el Politema, el teatro que mayor presencia tuvo como sede de la recepción de representaciones de zarzuela fue el Teatro 18 de Julio (1910-1961). Este espacio fue un lugar clave para la difusión del género chico en el Uruguay. Rara era la semana que no tuviera en su programación una compañía diferente de zarzuela. Recibió las operetas y revistas españolas de Sagi Barba o Aída Arce, la compañía Velasco dirigida por el maestro Quinito Valverde, las de Ramón Peña, Casals o López Silva, la de Manuel Panella, la de Montero, Comedias Españolas de Lola Membrives, entre otras compañías y artistas de prestigio internacional; además de las tonadilleras La Goya y Teresita Zazá¹¹⁹.

¹¹⁸ Montero Zorrilla, Pablo, *Montevideo y sus teatros*. Op.cit. p.79.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 130.

Ubicado en la Avda. 18 de Julio entre las calles Yí y Yaguarón, fue levantado por el propietario uruguayo Aníbal V. Barbagelata, que encargó el proyecto bajo las influencias del *Art Nouveau*, concibiendo una fachada en tres plantas coronadas por una cornisa volada con pretilos ciegos, con añadidos florales propios de este estilo arquitectónico. Su estructura era muy clásica, con cuatro órdenes de niveles constituidos por los palcos, tertulia, cazuela y paraíso, de planta de herradura, con un foso para orquesta, prosenio, bambalinas y telón de boca, todo respondiendo a un estilo muy clásico¹²⁰. Se inauguró el 30 de abril de 1910 con la ópera *Aída* de Verdi a cargo de la Compañía de ópera italiana encabezada por el tenor Miguel Tornessi.



Figuras 42. Teatro 18 de Julio, (Archivo del Centro de Fotografía de Montevideo).



¹²⁰ Ibídem, p. 127.

De estilo regionalista registramos el Teatro Cataluña (luego llamado Albéniz) (1918-1938). Este espacio para el ocio fue respaldado por el Centro Catalá, Sociedad Coral “Cataunya Nova”, fundada en Montevideo en 1910¹²¹. El proyecto fue encargado al arquitecto catalán Purcalla Grau, que a su vez se había inspirado en las ideas de Domenech o Gaudí creando una miniatura uruguaya del Palau de la música catalana.

La descripción que recoge Montero Zorrilla de su fachada, nos da una imagen muy clara de cómo estaría construida:

Era el Catalunya un curioso contraste de blancos sobre fondo rojo de ladrillo. Cuatro arcos rebajados daban entrada a la sala, separados por pilastras con columnas marmoleas empotradas. Sobre estos elementos, el balcón tendido sobre todo el frente, también en mármol blanco con doce columnas sueltas sobre el pretil coronadas por sendos bustos de autores teatrales catalanes. A esta balconada daba el gran hall de palcos cuyo techo estaba dos pisos más arriba, recibiendo luz de un amplio ventanal rematado también por arcos rebajados. El último piso era ficticio, mostrando una sucesión de ocho ventanas centradas, allá en la altura, por un enorme mosaico de características catalanas tal como puede verse en el boceto que corresponde a esta sala¹²².

Será por los años 20 cuando tengamos registro de la actividad lírica en este teatro además de conferencias y diferentes espectáculos que se representarían. A finales de esa década, pasó a llamarse “Casa del Arte” y se destinó su uso a la realización de teatro uruguayo y obras de autores nacionales, pasando a formar parte del Ministerio de Instrucción Pública. Finalmente, en los años 40 cesó su actividad y se convirtió en la sede del conocido “Radio City”, y que en la actualidad es una iglesia evangélica¹²³. Gracias a los documentos hallados en la Quinta Batlle, hemos podido comprobar cómo se desarrolló el primitivo proyecto de Purcalla Grau, con una decoración ornamental en la fachada mucho más compleja que la que finalmente se llevó a cabo, deducimos que por cuestiones de presupuesto o intereses privados del Centre Catalá que sería el que solicitaría el original único por sus características formales en la ciudad¹²⁴.

¹²¹ Ibídem, p. 143.

¹²² Ibídem, p. 143.

¹²³ Ibídem, p. 144.

¹²⁴ Véase anexo 5, Proyecto Centre Catalá, Quinta Batlle, 1912.



Figura 44. Teatro Cataluña. (Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE).



Figura 45. Proyecto Teatro Cataluña, (Quinta Batlle, 1912).

Por último haremos mención al que fuera la primera sala de conciertos del Conservatorio La Lira en 1885, que en 1924 pasó a ser Teatro Odeón y hoy en día pertenece a la Sociedad Uruguaya de Actores, bautizado como Carlos Brussa. En una época posterior a nuestro estudio, en los años 70 del siglo XX, el Teatro Odeón como sala de su Plan de Extensión Cultural para espectáculos de a nivel popular, ofreció representaciones de compañías nacionales de zarzuela, música folclórica y teatro¹²⁵.

Albergaba previamente el conservatorio La Lira, fundado en 1873 como sociedad musical, que se inició con un pequeño local en la ciudad vieja, para luego llegar a levantar la primera gran sala de Montevideo construida exclusivamente para dar conciertos. Su construcción se realizó en un tiempo record como ocurrió con el Teatro Cíbils y se llevó a cabo por el arquitecto Emilio Poncini y por el pintor suizo Martin Perlasca, inaugurándose el 28 de noviembre de 1885. En 1924 comienza una nueva etapa como Teatro Odeón, ya cerrado el Conservatorio La Lira, cambió su función de sala de conciertos para convertirse en lugar de representación de teatro y cine. Luego fue asumido por el SODRE en los años 70 y fue sede de la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA), que le dio el nombre del actor uruguayo Carlos Brussa¹²⁶. Fue lugar de representaciones de teatro lírico español, sobre todo bien entrado el siglo XX. Desgraciadamente ha vivido varias situaciones de abandono y también se incendió:

El Odeón, en la calle Paysandú 767, fue otra de las salas que con más de un siglo de historia encontró su punto final en un incendio. Por eslla pasaron unnumerables grupos, entre ellos el Teatro de la Ciudad de Montevideo, en los años 60, hasta que el 2 de ebero de 1996 quedó inutilizable. Poco después, un conato de incendio amenazo las instalaciones del Teatro Solís, aunque afortunadamente pudo ser controlado a tiempo, salvándose el mayor coliseo del país [...] La última sala incendiada, el histórico Odeón, aún se encuentra en ruinas, y al parecer no se avizoran síntomas de su recuperación¹²⁷.

¹²⁵ MONTERO ZORRILLA, Pablo, *Montevideo y sus teatros*. op.cit.p.56.

¹²⁶ CASARES RODICIO, Emilio Casares. *El Diccionario de la Música Españolaop.cit.p.234.*

¹²⁷ REYES, Carlos, "El fuego, ese gran enemigo de los teatros", diario S. *Búsqueda*, Montevideo.



Figura 46. Teatro Odeón, (Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).

En la misma fecha, hacia 1924, se levantó el Centro Gallego de Montevideo. El edificio, construido por el arquitecto uruguayo Alfredo R. Campos, albergaba un auditorio de gran capacidad donde se desarrollaron frecuentemente actividades relacionadas con el género lírico español, dentro de las premisas que defendía dicho centro cultural por la difusión y el conocimiento de la cultura española. En su archivo ¡ se han conservado libretos de zarzuela y partituras que fueron enviadas desde España para la puesta en escena de estas obras en Uruguay. Los documentos, partituras de zarzuela, libretos, y textos manuscritos, además de los libros de las actividades culturales, se encuentran en el fondo de actividades culturales, artísticas y musicales del archivo que actualmente se sigue ubicando en el mismo Centro.

Fiesta del "Día de Galicia"
Julio 25/1939.



"La Tribuna Popular"
Julio 25/1939-



Los señores Eduardo Rama, Director del Conjunto Colectividad Gallega, y Angel Fernández Campos, Presidente del Centro Gallego, en compañía de uno de nuestros redactores

Figura 47. Interior Centro Gallego, (Archivo Del Instituto De Historia De La Arquitectura).

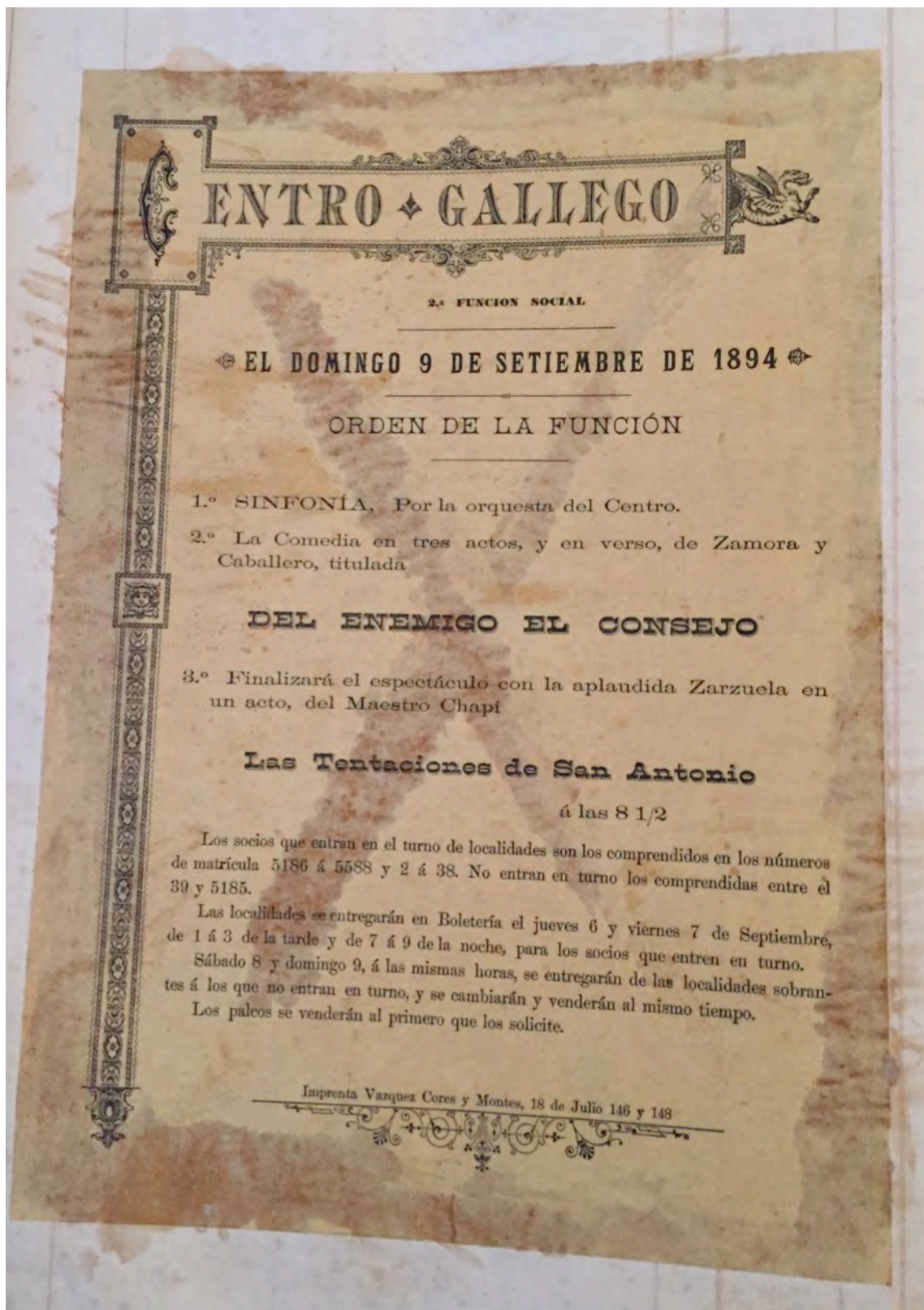


Figura 48. Cartel función de zarzuela en el Centro Gallego, 1894¹²⁸.

¹²⁸ Colección de Comedias y Zarzuelas Bufas y Serias Representadas con éxito en los teatros de Madrid y provincias. Madrid. 1877, Archivo Centro Gallego. (véase anexo 6. Documentos extraídos del Archivo del Centro Gallego de Montevideo. Fondo actividades culturales, artísticas y musicales. Sección: programas y organización de actos. Serie: programas y organización de actos. Serie: Programas e invitaciones impresos o mecanografiados sueltos. Modulo 10/ Estanto 2, N^o105 Caja).

En definitiva, el somero registro que hemos realizado sobre edificaciones relacionadas con el espectáculo teatral, manifiesta el papel protagonista que en el siglo XIX y XX tuvo la representación lírica española entre el conjunto de espectáculos que se expusieron al juicio del público montevideano. Estas representaciones de tono hispánico marcaron inauguraciones o fechas destacadas de la vida teatral de la ciudad, y conforman la atención de la crítica periodística especializada. En estos espacios, más bien de tamaño medio o reducido, y contruidos con estructuras de cierta sencillez, se utilizó habitualmente el revival histórico del estilo neoclásico, que marcaría el diseño del teatro nacional de Solís. En esos edificios, donde la presencia española o italiana entre los arquitectos e ingenieros que participaron es evidente, se pretendía consolidar, mediante el aspecto monumental y prestigio de lo grecolatino, la importancia cultural que había obtenido la comedia dramática y musical.

La diversidad de espacios, la aparición de nuevos espectáculos sonoros y visuales, así como la tendencia a la perpetuación de fincas con destino teatral caracterizaron el paso al siglo XX, donde algunos de estos locales se vincularon directamente con un eclecticismo historicista o con la aparición del modernismo catalán; en ese marco, algunas entidades hispánicas, como el Centro Gallego, desarrollaron un papel de difusión y custodia de la música española y la zarzuela como género característico de la escena montevideana hasta fechas recientes.

Imagen e identidad. España y Río de la Plata

Durante el siglo XIX y tras la Independencia de las naciones del Río de la Plata, se producirá un proceso de búsqueda de los valores de lo propio y lo nacional, donde el análisis de la presencia española en América quedará ausente. La investigadora Giordano establece una serie de ideas básicas en la búsqueda de la identificación nacional en este. En su estudio, nos habla de una filiación de los valores sociales y culturales autóctonos representados por la imagen de los retratos de la élite porteña, el paisaje rural y urbano, la pampa, el indígena o el gaucho. Busca identificar los referentes identitarios de esta nación en transformación y los cambios que se producen en relación con la sociedad¹²⁹.

¹²⁹ GIORDANO, Marina. "Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX". En *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 740, 2009, pp. 1283-1298.

Reflexiona además sobre la existencia de un nacionalismo visual oficial que sería representado por la figura de las celebridades tanto en la escultura monumental como en la pintura, una conmemoración pública de los hitos que marcan la nueva historia republicana. Por ejemplo, en el caso de la escultura monumental en Argentina como el “Monumento de la Batalla de Salta de 1813” o la pintura de Pellegrini, “Fiestas mayas” de 1841.

Se establece a su vez, la división entre un nacionalismo oficial que retrataba a los héroes de la independencia y recogía los hechos históricos acontecidos, y por otro lado, un nacionalismo no oficial, que quedó reflejado en la obra de los artistas viajeros y los primeros artistas que forjaron la identidad de la nación a través de las representaciones del paisaje y costumbres argentinas¹³⁰.

Será en un proceso posterior, aquel que engarza con los años que corresponden a este trabajo, cuando se produzca un nuevo reencuentro entre las naciones de ambos lados del Atlántico. Los aspectos analizados en el primer capítulo, como la emigración, la presencia de la intelectualidad española en América y la mirada positiva sobre lo hispánico como identidad común, conformarán los apartados de esta nueva relación con la metrópolis. En ese contexto se marca una nueva vigencia de la imagen de España, que tendrá su correlato en las artes plásticas en las relaciones de obras y artistas, y la imagen que se ofrece de la antigua potencia colonizadora. En este sentido, Gutiérrez considera que artísticamente se vive un momento de reflexión sobre el papel que estaba jugando España donde el “intercambio cultural y artístico” supondría un intento de “reconquista espiritual” del Nuevo Mundo¹³¹. Intentaremos en esta apartado señalar algunas de esas relaciones y profundizar en el modo en que el teatro lírico y su representación repercutió también en esta nueva valoración de la imagen de lo hispano en Argentina y Uruguay.

¹³⁰ *Ibíd*em, p.2

¹³¹ Reflexión tomada de su trabajo realizado sobre “El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. *Revista de Museología*, Madrid, N^o14, junio de 1998, pp.74-87. En GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *El 98 y la Reconquista Espiritual de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en Argentina. Coloquios de Historia Canario Americana*, vol. 13, no 13, 1998 p. 396.

Precisamente en el momento de declive más absoluto, en el contexto de la pérdida de los últimos territorios españoles en Ultramar, será cuando surja la fijación en el mercado artístico latinoamericano por el arte y los artistas plásticos españoles. El año 1897 es el primer momento clave, cuando José Artal inaugura la primera exposición plástica de artistas españoles en Buenos Aires, al que seguirían José Pinelo y Justo Bou. Se inicia un incipiente interés por el coleccionismo, el mercado de obras de artistas españoles y la realidad artística española, que tendrán su consecuencia en el consumo del arte español, de modo que los principales artistas españoles decimonónicos exponen y venden su obra; hasta llegan a crear escuela en Argentina y Uruguay.

Estas primeras obras, principalmente comercializadas en Argentina, eran composiciones de pequeño formato, incluso bocetos de los artistas españoles que no tenían gran valor en otros países pero que aquí se vendían casi íntegramente. Obras de temática localista, religiosa, paisajes, retratos, figuras costumbristas, castizas como la manola, mujeres con mantillas, de tauromaquia, entre otras. Gutiérrez Viñuales nos habla en su investigación de que “todo vale”, haciendo alusión a este asunto cuando habla de la corriente del hispanismo en las artes plásticas en esta época (a principios del siglo XX). Señala el caso del pintor tan poco conocido como fue el suizo Édouard Morerod que pintaba temas de carácter hispánico, distinguido por ser el “pintor de gitanos y de moros”, y que alcanzó fortuna en Montevideo¹³².

Los testimonios de la recepción de las obras de artistas españoles fueron recogidas por la prensa del momento, que hablaba de autores de la talla de Pinazo, Sorolla, Rusiñol o Meifrén. Y en siglo XX, las obras de los hermanos Valentín y Ramón de Zubiaurre o las de Julio Romero de Torres, entre otros artistas, serán muy consideradas¹³³.

Un hecho significativo para el análisis de la imagen y la identidad hispanoamericana lo podemos ver claramente en las representaciones visuales que se hicieron con motivo de la celebración de los Centenarios en el Río de la Plata. Concretamente, en el caso argentino fue muy explícito. Como hemos analizado en los apartados anteriores, la Celebración del Centenario de Mayo en 1910 en Buenos Aires, constituyó el escenario propicio para la profusión y planteamiento de programas iconográficos desde el nacionalismo oficial, y de cómo se relacionaba de nuevo España con América.

¹³² GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, “España y Argentina en la época del Centenario. Arte de ida y vuelta”. En Hacia el Bicentenario. Buenos Aires, Fundación Ortega y Gasset, 2010, p.2.

¹³³ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *La pintura argentina: identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada: Universidad de Granada, 2003.

Si bien esta plétora de imágenes se dio principalmente en Buenos Aires, que debía ser mostrada al mundo como “Gran capital”, las fiestas se reprodujeron en menos escala en todo el país y el programa iconográfico y editorial llegó a los distintos puntos de Argentina. La literatura nacionalista de la época también se encuentra inmersa en estas discusiones, y al igual que el imaginario oficial del Centenario los discursos visuales, literarios e históricos se prolongarán incluso durante las décadas siguientes¹³⁴.



Figura 49. España descubre América por segunda vez, en la que se veían a las autoridades argentinas vestidas de indígenas recibiendo ala Chata (imagen cedida por R. Gutiérrez Viñuales)¹³⁵.

Esta imagen que ha sido estudiada como símbolo de unión y hermanamiento, constituye un ejemplo clave para poder asimilar las relaciones que comenzaron a restablecerse entre España y Argentina, haciéndolo así extensible al resto de Hispanoamérica.

¹³⁴ GIORDANO, Marina. “Nación e identidad en los imaginarios visuales...”p.1290.

¹³⁵ GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *América y España, imágenes para una historia*. Independencia e identidad, 1805- 1925. Fundación Mapfre, Madrid, 2006, p.39.



Figura 50: Postal Argentina España 1810-1910, (CEDODAL).



Figura 51: Programa de mano del Teatro de la Avenida, 23 de mayo de 1910. (Archivo Ignacio Jassa Haro).

Será en el campo de la alegoría donde se percibe visualmente este nuevo encuentro entre naciones. Giordano señala cómo se crea una imagen que ejemplifica el encuentro, con la simbolización de ambos estados, España y Argentina, a través de la Libertad-República con gorro frigio que se encuentra con la Monarquía con la corona de Castilla. Esta imagen será conocida y reconocida a ambos lados del océano. También serán muy difundidos los álbumes con estampas de imágenes alegóricas que contendrían esta simbología amistosa entre ambos países. La Exposición Internacional de Bellas Artes de Buenos Aires con motivo del Centenario argentino de 1910 fue clave para el desarrollo y el comienzo en muchos casos de la carrera de pintores españoles en Argentina a principios de siglo. Los marchantes de arte comenzaron a darse cuenta del valor técnico y artístico de la producción de artistas españoles y comenzaron a comercializar sus obras. Se produjo un intercambio cultural en las artes plásticas porque al igual que los pintores españoles acudían a tierras rioplatenses para exponer y desarrollar su obra, los pintores argentinos y uruguayos viajaban a la Península y reconstruían su imaginario autóctono con el nuevo contexto. Es importante reflejar aquí la participación en la sección española del Centenario, que contó con 260 obras comisariadas por el sevillano Gonzalo Bilbao. Destacan entre ellas las obras de Zuloaga y sus paisajes de Castilla, Sorolla, Ramón Casas, Fernando Álvarez de

Sotomayor y José María López Mezquita, Anglada Camarasa y Joaquín Mir ¹³⁶ . Otros Pintores españoles en Buenos Aires a principios del siglo XX como el granadino José de Larrocha, o Julio Romero de Torres y Anselmo Miguel Nieto o escultores como Miguel Blay y Gabriel Borrás. En este ámbito será fundamental la investigación realizada por Ana María Fernández García con su estudio sobre el mercado de obras y artistas plásticos españoles en Argentina ¹³⁷ .

El fenómeno vinculante de la pintura española con la rioplatense se dio también en España, con la celebración de las exposiciones del Círculo de Bellas Artes de Madrid y la Exposición Nacional de Bellas Artes a partir de 1924, donde por primera vez, la obra de artistas americanos se exponía en la Península ¹³⁸ . Simultáneamente se produce en Argentina todo un fenómeno de continuación de la línea de los pintores españoles que causaron impacto como Zuloaga, Sorolla y Anglada Camarasa, entre otros, haciendo que famosos y considerados pintores argentinos como Jorge Soto Acebal o Rodolfo Franco, añadieran la temática española en su trayectoria artística ¹³⁹ . Pronto comenzaron a comercializarse y a hacerse públicas las colecciones de artistas españoles y se ha dejado el testimonio en los actuales Museos de Bellas Artes como el de Buenos Aires o el de Montevideo, donde la presencia de autores españoles es significativa.

La pintura fue un importante medio de recuperación de la imagen de lo hispánico. La realización de retratos se puso de moda entre las clases más adineradas al realizarse tanto por pintores como por fotógrafos emulando los modelos más tradicionales que se venían utilizando en España siglos atrás. Al modo que se representaba a las majas, con las peinetas, abanicos, elementos de nácar, telas y bordados con motivos castizos, se recreaban las escenas y paisajes castellanos o andaluces para ambientar mejor estas obras. La fascinación exótica por el costumbrismo decimonónico hispánico prendió en la clase media y alta argentinas, de manera que las señoras de aquel país anhelaban ser retratadas como españolas. En este anhelo, surge un intercambio entre artistas españoles y argentinos por desarrollar el género pictórico. Un ejemplo lo encontramos en el caso del pintor andaluz Julio Romero de Torres y en Argentina con el pintor

¹³⁶ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *El 98 y la Reconquista Espiritual de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en Argentina. Coloquios de Historia Canario Americana*, 1998, vol. 13, no 13, p. 401.

¹³⁷ FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, *Arte y Emigración: La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*, Oviedo, Universidad, 1997.

¹³⁸ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)". En *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, 2003, p. 179.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 179.

José Antonio Terry, quien realiza su “Venus criolla”, 1933, tomando como modelo la “Musa gitana” del pintor cordobés¹⁴⁰.



Figura 52. Señoras vestidas con mantón y peinetas, Revista *Plus Ultra*, 1919.

A través del análisis de los retratos de las mujeres que realizaron pintores españoles reconocidos como rioplatense para la publicación en la Revista *Plus Ultra*, podemos comprobar el afán por plasmar a la moda española, incluso diversificada en su procedencia de diferentes regiones de la

¹⁴⁰ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas". En *Sedes Sapientiae*, Revista del Vicerrectorado de Formación de la Universidad Católica de Santa Fe, Santa Fe (Argentina) N°6, agosto de 2003, p.4 pp. 53-61.

Península, con sus diversas vestimentas características, cada una de sus atributos y elementos tradicionales. El gusto asimilado y consolidado de “lo hispano”, un tanto al modo superficial y externo de la visión romántica extranjera del XIX, llegó inclusive a los propios estudios fotográficos, que se vieron obligados a conseguir indumentaria apropiada para cumplir con los requisitos de la clientela. Así, debieron encargar el envío de mantones de Manila, peinetas, abanicos e inclusive encargar escenografías para ambientar mejor los retratos¹⁴¹.



Figura 53. Revista *Plus Ultra*, composición retratos mujeres. (1916,1917,1919,1920).

Además de estos retratos a la moda de las majas españolas, también encontramos los ejemplos de afamados artistas e intelectuales españoles de la época, así como, viceversa, el de artistas peninsulares que retrataron a intelectuales rioplatenses, como es el caso de Ignacio Zuloaga, que representó a hombres ilustres rioplatenses que defendieron la causa hispánica en sus obras.

¹⁴¹ *Ibíd.*, pp. 53-61.

Un ejemplo muy claro es el de Enrique Larreta retratado por Zuloaga sobre un fondo con paisaje de Ávila. Se trataba de una obra realizada en 1912, sobre la ciudad en la que casualmente transcurría su obra más conocida, *La Gloria de Don Ramiro*, ambientada en la España de Felipe II. Esta relación entre el pintor y el literato les unió tanto que en su estancia en París, Zuloaga le propuso llevar a la escena teatral la obra de Larreta, adaptando la novela al guión escénico y realizando él mismo los decorados junto a la música que estaría a cargo de Manuel de Falla que lamentablemente, nunca se pudo llevar a cabo.

Los pintores españoles que crearon escuela en este momento tan decisivo fueron, junto al citado Ignacio Zuloaga, Anglada Camarasa y Joaquín Sorolla. Sus obras fueron dadas a conocer, como hemos mencionado, en la Exposición Internacional de Bellas Artes que se realizó en Argentina con motivo del Centenario Argentino de 1910¹⁴². Zuloaga fue el artista más representado en la muestra expositiva junto a Anglada Camarasa, mientras que Sorolla no tuvo ni una pieza en la Exposición. Aun así la obra y el estilo de la pintura de Sorolla creó escuela y tuvo claros seguidores de su paleta como Bernaldo de Quirós, que también fue un seguidor de Zuloaga. Destaca en este grupo Julio Vila y Prades. Son pintores que, al igual que ocurría en la literatura “noventayochista”, incluían en buena parte de sus lienzos el sentimiento de la España decadente y pesimista, buscando en su expresividad plástica nuevas salidas.

Si analizamos los casos concretos que tuvieron mayor repercusión en las artes visuales, tendríamos que pararnos en el caso de Zuloaga. En las obras que realizó durante este periodo se mostraba fiel en sus representaciones del paisaje castellano y de las tradiciones y costumbres de sus habitantes (importancia de su obra “Vuelta de la vendimia”, “Las brujas de San Millán” o “Carmen la gitana” que tuvieron gran repercusión en Buenos Aires, en la crítica, círculo y artistas y que nos interesan tanto por la temática española como por los elementos españolizantes). Esta manera de ver la realidad influyó en pintores argentinos como Cesáreo Bernaldo de Quirós. La influencia de Zuloaga en el pintor argentino es evidente en el análisis formal de las obras de éste último en la temática, o en la luz, entre otros elementos. Pero no sólo influyó en Quirós, sino que muchos jóvenes pintores uruguayos y argentinos viajaron a España y reflejaron en sus obras las costumbres y paisajes castellanos para luego volver a su tierra y pintar sus costumbres al modo que lo hacía Zuloaga. Fue considerado el pintor más representativo de la Generación del 98, y era conocida su amistad con los literatos e intelectuales Maeztu, Larreta y, por supuesto, Unamuno.

¹⁴² Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *El 98 y la Reconquista Espiritual de América a través de la pintura*. op.cit, p. 397.

Por su parte, Anglada Camarasa atrajo a artistas rioplatenses no sólo tras su visita al continente americano, sino que éstos le siguieron por Europa, en París y en Mallorca, formando un grupo de artistas conocidos. Son los argentinos Luis Cordiviola y Octavio Pinto, o los uruguayos Guillermo C. Rodríguez (1889-1959), y Manuel Rosé (1887-1961) quien se hizo muy amigo de A Camarasa integrándose allí con grupo de artistas sudamericanos¹⁴³. Otros ejemplos fueron los pintores Andrés Etchebarne Bidart (1889-1931) o Carmelo de Arzadun (1888-1968) que además fue su alumno¹⁴⁴. En la obra de Pedro Figari también se pueden apreciar influencias de esta corriente catalana de Camarasa en el uso del color, las tintas planas y el uso de arabescos¹⁴⁵. Camarasa desempeñó un papel relevante en la formación de los artistas uruguayos del primer tercio del siglo; pasaron por su taller los más sobresalientes, comprobándose por otra parte, cómo no fueron mutiladas las individuales de aquellos que recibieron sus enseñanzas¹⁴⁶.

Otro pintor español que tuvo gran incidencia en el Uruguay fue el catalán Vicente Puig, quién realizó su producción en el país oriental. Destacaba en su obra unas composiciones elegantes y armónicas de suave colorido. Según Argul, participó en la enseñanza siempre con un sentido de modernidad y gusto crítico muy acerado.

Así, es significativo referir en este aspecto las reflexiones de Carbajal y Tonelli en las que afirman que los grandes pintores uruguayos de la primera hora, en mayor o menor medida y de diferentes maneras, acusan la presencia del arte español. Sin embargo, alguno de ellos ni siquiera estuvo en España, ni tampoco llegó a tomar contacto con alguno de los grandes maestros españoles del momento¹⁴⁷. En Uruguay, será el Círculo de Bellas Artes de Montevideo, creado en 1905, el que organizaba la enseñanza artística, y sobre esta institución gravitaban dos corrientes: los seguidores de Puig, que daban la primacía al dibujo y a la estructura de la pintura y cuyo artista paradigmático era Zuloaga, frente a los partidarios del cromatismo, cuyo maestro era considerado Anglada Camarasa¹⁴⁸.

En cuanto al género paisajístico, el modelo será la pintura española contemporánea, estética realista desarrollaron bajo las bases de las obras de Beruete, Regoyos y Sorolla, que desarrolló la

¹⁴³ Ibídem, p. 79.

¹⁴⁴ Ibídem, p. 79.

¹⁴⁵ Ibídem, p. 81.

¹⁴⁶ Ibídem, p.79

¹⁴⁷ Ibídem, p.54.

¹⁴⁸ CARBAJAL, M; MORENO TONELLI, J, *La influencia española ...op.cit.p.82.*

pintura a pleno aire captando la luz blanca y deslumbrante de las playas levantinas o del jardín de su casa de Madrid. Debe ser considerado el jefe de la escuela luminista española que habría de influir sobre múltiples artistas de España y América¹⁴⁹. Pintores catalanes y mallorquines tomarían preponderancia entre los motivadores de la pintura de paisaje uruguayo. Cabe destacar al paisajista catalán Joaquín Mir (1873-1940), preocupado por el colorido y la luminosidad en sus obras. Junto a Rusiñol (1861-1931) pintó paisajes de Mallorca, tierra que tanto atrajo a los pintores uruguayos de entonces¹⁵⁰. Es el caso también de J. Pagés Ortiz, de Gutiérrez Rivera, Héctor Escardó y Jaume y Bosch, José Felipe Parra, pintor de bodegones, Emilio Mas¹⁵¹.

De este modo, afamados pintores uruguayos como Blanes Viale introdujeron de manera plena en Uruguay la pintura paisajística, eligiendo a España como modelo por el conocimiento de sus pintores y de sus paisajes, hechos propios y familiares¹⁵². Destaca en este asunto Carlos Alberto Castellanos (1881-1945) pintor uruguayo que viaja a la isla de Mallorca a realizar su obra luminista. Estudió en su país con Carlos María Herrera y continuó sus estudios en Madrid con Sorolla.

También será destacado para los albores de la modernidad uruguaya el conocimiento de los pintores españoles, especialmente el círculo barcelonés de fines del siglo XIX, entre los que destacaban los modernistas Miguel Utrillo, Ramón Casas o el propio Rusiñol, u orientados por el simbolismo como Isidro Nonell (1873-1911). Sería el caso de Rafael Barradas (1890-1928) uruguayo pero de familia española y que se encuentra entre las dos orillas, quien participaría en revistas como la de J. Casal. Su inquietud creativa le llevaría a participar en la compañía teatral de Gregorio Martínez Sierra y en editoriales donde ilustraba con sus dibujos libros o historietas. Tendría muchas influencias estilísticas, desde el cubismo al futurismo, desarrollando así un estilo muy personal. Por lo demás, y en relación a lo hispánico, tratará con humanidad a los desplazados en su obra, con muchos retratos de inmigrantes¹⁵³.

En Barradas no se trata, entonces, de buscar una posible influencia de la pintura española sobre su obra sino lo que en ella se encuentra es la presencia de la tierra y

¹⁴⁹ CARBAJAL, M; MORENO TONELLI, J, *La influencia española en las artes visuales del Uruguay*. Montevideo :Edición Galería Latina, 1992, p.30.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p.30.

¹⁵¹ ARGUL, José Pedro. *Las artes plásticas en Uruguay*. 1ª Edición, Montevideo: Ed. Barreiro y Ramos, S. S, 1966, p. 80.

¹⁵² *Ibidem*, p.72

¹⁵³ *Ibidem*, p .85.

del hombre español. Sea este castellano, aragonés o catalán, pese a las diferencias culturales de cada región, poseen un denominador común que les confiere ese carácter universal inconfundible¹⁵⁴.

Otros pintores uruguayos que desarrollaron en algún aspecto de su obra el amor por lo hispánico o que de alguna u otra forma estuvieron relacionados con los español, pero quizá podríamos considerarlos de una generación posterior fueron Joaquín Torres García, Manuel Pailos, de familia gallega, uno de los alumnos selectos de Torres García y ultimo de los maestros del Taller (constructivismo), o el arquitecto Vilamajó, que, además de sus proyectos arquitectónicos, realizó una serie de dibujos durante su viaje a España cargados de lirismo y profundidad psicológica. En la Península quedaría prendado de Andalucía. Sobre Granada, el mismo afirmó:

Y, ¿qué tiene Granada entre todas las significaciones de lugares geográficos del Viejo Mundo? Pues tiene misterio, tiene poesía evocativa de algo que se perdió, que no se ha producido conservar en ningún otro paraje; una representación exclusivamente suya, un concepto histórico viviente como emblema de una edad que pasó; de una sociedad misteriosa, difícil de saborear para nosotros y por lo mismo más atrayente, más emocionante, más deseable.

(...) Granada está recostada sobre uno de los lados de la vega y se asienta sobre las últimas estribaciones de La Sierra Nevada que continua elevándose a sus espaldas. (...)Trataré de hablaros de la Alhambra, de los maravillosos alcázares que contiene – donde la imaginación árabe se agotó para producir las formas más bellas de su arte-, del Albaicín y otras cosas árabes; de los jardines con sus líneas de estremecidos cipreses, con sus apretados arrayanes; la gracias de los naranjos y limoneros y granados que se recatan como sus mujeres en los patios de esos espléndidos palacios. Jardines prisioneros entre muros vestidos por graciosas arcadas, revestidos de naranjos y arrayanes, laureles y altos y tristes cipreses donde las rosas, los claveles, el espliego y los jazmines, empapan el ambiente con su perfume. (...) ¹⁵⁵

¹⁵⁴ Ibídem, p. 86.

¹⁵⁵ MAUTONE, Carlos. *Arq. Julio Vilamajó: un maestro de la arquitectura del Uruguay*. Montevideo: Mastergraf, 2014.



Figuras 54 y 55. Dibujos de Vilamajó Granada y Sevilla¹⁵⁶.

O la visión Romántica que realizaría Rusiñol también sobre la Alhambra, en este caso, sobre los jardines del Generalife que se encuentra en el Museo del Palacio Taranco de Montevideo junto a una completísima colección de pintores españoles del siglo XIX y comienzos del siglo XX como las obras de Julio Romero de Torres o la de Joaquín Sorolla.



Figura 56. Santiago Rusiñol, Canal del Generalife, Granada, (Museo de Artes Decorativas, Palacio Taranco).

¹⁵⁶ MAUTONE, Carlos. *Arq. Julio Vilamajó: un maestro de la arquitectura del Uruguay*. Montevideo: Mastergraf, 2014.

Para la divulgación de la obra de los artistas españoles y su proyección en el territorio rioplatense, sería fundamental la labor desarrollada por diferentes centros de beneficencia y asociaciones culturales, como el Centro Gallego de Montevideo, lugar donde se llevaban a cabo distintas exposiciones de artistas españoles que tuvieron estos centros como espacios de referencia y plataforma para darse a conocer en el ámbito hispanoamericano. Recogemos los ejemplos de los pintores Julio Prieto (1896-1991) y González del Blanco (1887-1959) que tuvieron su exposición en el Centro Gallego de Montevideo y quedando recogidos tales eventos culturales por la Institución, por la prensa del mismo centro.



Figura 57. Julio Prieto, Exposición en el Centro Gallego Montevideo
(Archivo Centro Gallego de Montevideo).



Figura 58. González Del Blanco, Exposición en el Centro Gallego Montevideo.

(Archivo Centro Gallego de Montevideo).

Bajo los mismos parámetros, la escultura fue una vía de representación que enlazó España y Río de la Plata. La presencia de escultores españoles en Argentina durante las celebraciones del Centenario fue muy acusada, sobre todo, en la variante monumental. Destacamos aquí las figuras de Agustín Querol, Mariano Benlliure y Miguel Blay¹⁵⁷. Los monumentos conmemorativos y simbólicos del Centenario desarrollaron esta relación. Así, se elevó el monumento simbólico denominado “A la carta Magna y a las cuatro regiones argentinas”, ofrecida por los residentes españoles y realizada por Agustín Querol, proyecto realizado entre 1908 y 1927. Otra obra de gran importancia en este sentido fue el Monumento a los Españoles, que se justifica en la llegada masiva de población inmigrante y al replanteamiento de la visión más positiva hacia lo español¹⁵⁸.

¹⁵⁷ MÉNDEZ, Patricia; RADOVANOVIC, Elisa; GUTIÉRREZ, Ramón “Escultores españoles en las conmemoraciones argentinas”. En *Reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*. Buenos Aires, CEDODAL. Junta de Andalucía, 2007, p.93.

¹⁵⁸ GIORDANO, Marina. “Nación e identidad en los imaginarios visuales...” op.cit. p.1292.

Este Monumento a los Españoles (1911-1936, Costanera Sur, Buenos Aires) fue realizado por el escultor Arturo Dresco. La obra provocó discusiones en lo referente a su iconografía, ya que aparecían tres ejes temáticos en torno al descubrimiento, la conquista y el virreinato, a la vez que un grupo escultórico representaba a Colón arrodillado a los pies de Isabel la Católica. Coronando la obra, un conjunto monumental representaba a España al trono sujetando a una joven República Argentina. La imagen que se mostraba personificaba una condición igualitaria en la representación, lo que causó mucho alboroto.

Algunos españoles dejarían su obra en la ciudad porteña. De Benlliure cabe destacar su monumento dedicado a Velázquez (1899) y Bernardo de Irigoyen (1934) en Buenos Aires y “la bailaora” del Club Español de Buenos Aires. De Torcuato Tasso la estatua dedicada al poeta Esteban Echeverría inaugurada en Buenos Aires en 1907, por mencionar sólo algunos ejemplos.



Figura 59. *Monumento a los Españoles*, Arturo Dresco, (1911-1936, Costanera Sur, Buenos Aires).

Al igual que ocurrió con la pintura, la influencia de los escultores españoles en Argentina y Uruguay fue también muy notable. Algunos ejemplos citados en la conexión argentina fueron Torcuato Tasso y Nadal, Agustín Querol (1860-1909), o el propio Mariano Benlliure (1862-1947) de quien existen obras en Montevideo, en particular, un par de tallas en el Palacio Taranco. Miguel Blay (1866-1936) realiza en Buenos Aires el monumento a Mariano Moreno y en Montevideo, el monumento en honor a José Pedro Varela; el andaluz Lorenzo Coullant Valera (1876-1932) hace el monumento al fundador de Montevideo, Don Bruno Mauricio de Zabala; Miguel Frau, catalán que realiza una serie de figuras alegóricas que representan las ciencias ubicadas en la linterna del Palacio Legislativo de Montevideo; José Clará (1878-1958) autor del monumento “España al Uruguay” en la ciudad de Montevideo; o el caso del coruñés Antonio Crestar, que se radicó en Montevideo en 1909, constituyendo un caso tipo de inmigración entre

los años finales del siglo XIX y comienzos del XX. Se dedicaría a la talla en madera¹⁵⁹.

En el proceso de extensión de lo artístico, la fotografía y el cine contribuirán en la representación de las nuevas identidades iconográficas en torno al momento del Centenario, y el cambio de siglo en los países rioplatenses.

En Uruguay, destaca la importancia del acto de Foto-Club del Ateneo, 1901 y 1903, lugar exclusivo de reunión de las clases altas de la población, que será fundamental para difundir las imágenes fotográficas en la ciudad a comienzos de siglo. Las temáticas abordadas por estos aficionados del Foto Club, transmitían una preocupación clara por la vida pública, circunscrita a las actividades de las clases medias y altas, que se veía materializada en el registro del crecimiento de la urbe, la política institucional y lo que consideraban las costumbres típicas del ser "nacional". Por ello, además de los paisajes, las puestas de sol y las embarcaciones apostadas en el puerto, las fotografías mostraban "vistas de la ciudad" –edificios, plazas públicas y "paseos"–, registros de ceremonias públicas- asunción de presidentes, fiestas escolares, inauguración de obras de infraestructura, el uso del tiempo libre que hacían los montevideanos de posición acomodada, fachadas de fábricas y talleres, y actividades y personajes "típicos"¹⁶⁰.



Figura 60. "Los porrazos de soriano", Revista *Rojo y Blanco*, 1901.

¹⁵⁹ CARBAJAL, M; MORENO TONELLI, J, *La influencia española en las artes visuales. op.ct.* pp.132-134.

¹⁶⁰ VARESE, Juan Antonio. *Historia de la fotografía en el Uruguay*. Montevideo: Editorial Banda Oriental, 2007.

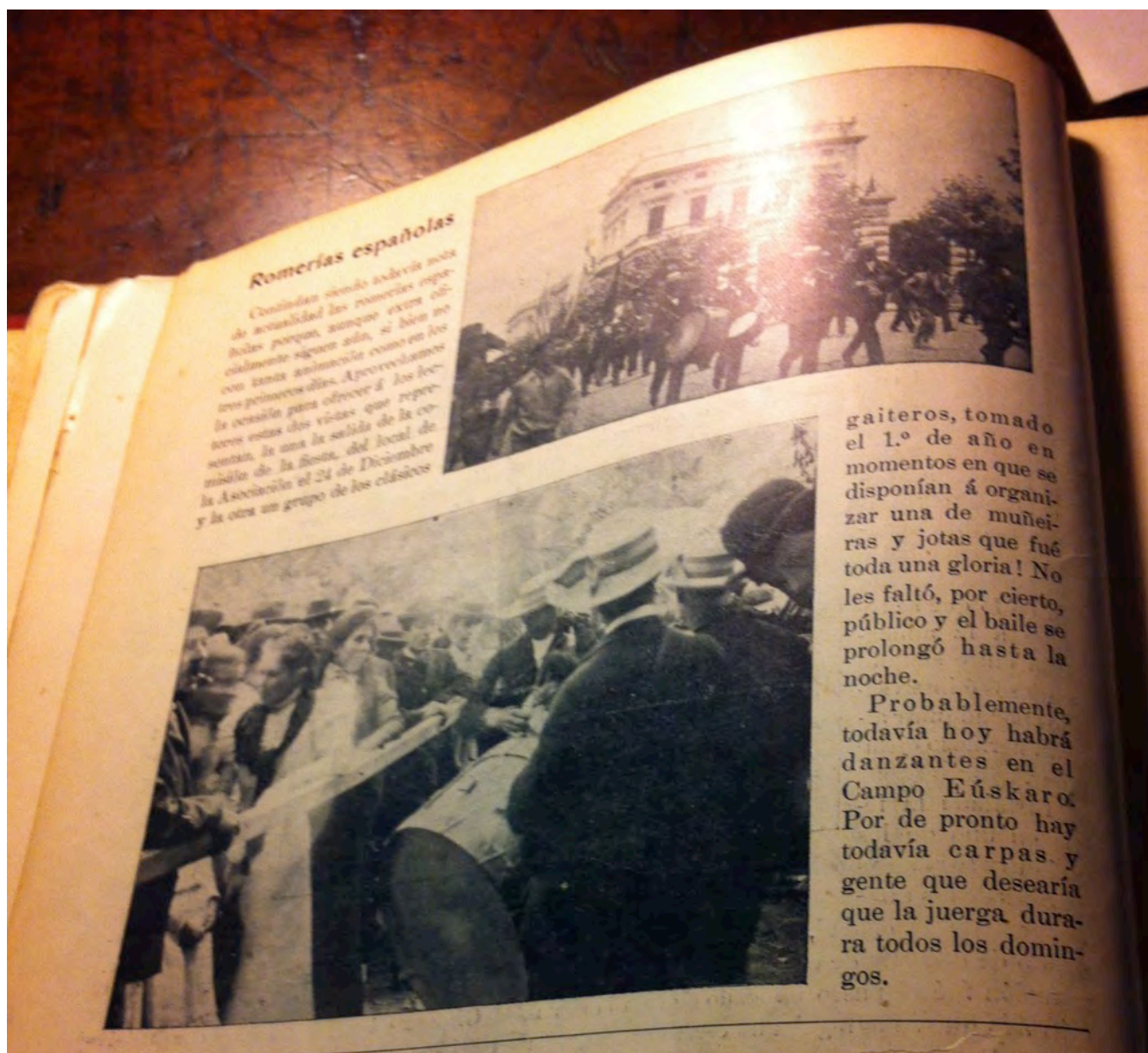


Figura 61. Romerías españolas, Revista *Rojo y Blanco*, 1901.

La fotografía se asociará al desarrollo de una nueva imagen del país, donde tendrá cabida lo teatral y también, la orientación filohispánica. Entre los paisajes urbanos fotografiados se encontrarán los espacios escénicos más destacados, como el Teatro Solís, que se convertirá en el cambio al siglo XX en una imagen muy representativa de la ciudad, junto a otros edificios monumentales y emblemáticos. La tarjeta postal ilustrada también se convertirá en vehículo de impresión para la difusión de una imagen moderna de la urbe.

La imagen gráfica en Uruguay será reproducida igualmente a través de la prensa de la época, y especialmente de las revistas y semanarios ilustrados, entre los que destacan por este tratamiento gráfico, las revistas *Caras y Caretas* (1890-1892-1894-1897), el semanario *la Alborada* (1896-1902) y la revista *Rojo y Blanco* (1900-1903), entre otras. Precisamente la primera de ellas es precursora en cuestiones de forma y contenido gráfico, y desde 1895 publicó

grabados del dibujante Aurelio Giménez, mientras se reproducían retratos fotográficos de los grandes estudios de la época. Será fundamental este recurso de la imagen como creación de un imaginario sobre lo español en territorio rioplatense. Precisamente en *Caras y Caretas* y *Rojo y Blanco*, trabajarán los españoles José María Cao y Manuel Mayol, quienes reinterpretaban temas nacionales haciendo una clara crítica a la clase política. Las referencias a lo hispano son variadas, repitiéndose en los anuncios de prensa (donde aparece en ocasiones la manola, o elementos como el abanico o la peineta) como en las noticias de artistas que venían en solitario o con la compañía, en el caso que nos interesa, lírica española. Un ejemplo de ello lo encontramos en la presentación de la tiple española Julia Fons, que aparece caracterizada en su presentación en el semanario *La Alborada* de 1901, y que es mostrada con gran boato ante el público uruguayo.

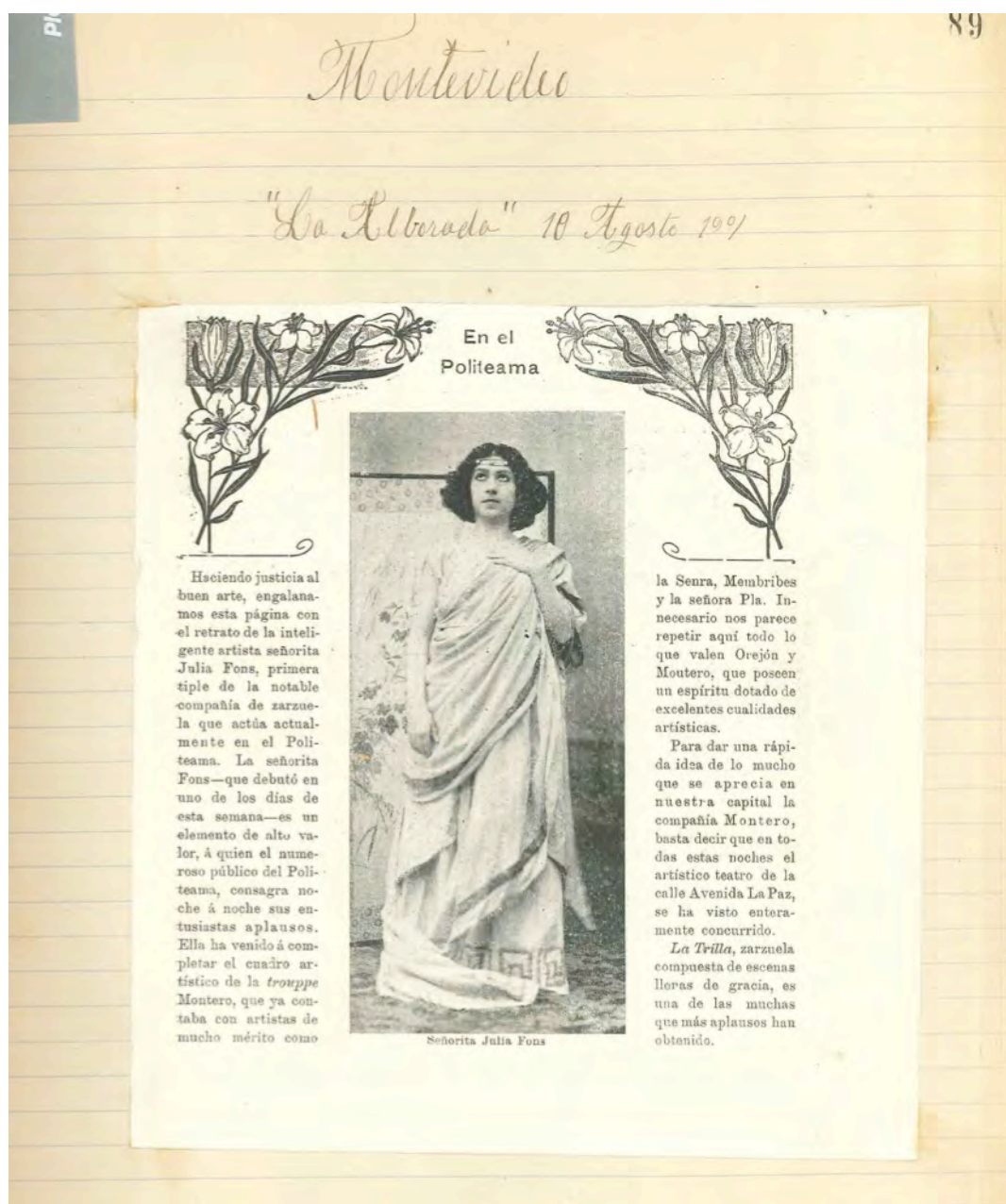


Figura 62. Julia Fons en Semanario *La alborada*, 10 de agosto de 1901.

Por otro lado, será el cine un elemento de difusión extraordinaria de la imagen de lo español. Se introduce una imagen de España muy atractiva y positiva a través de las proyecciones cinematográficas que se exponen en los principales teatros, como ocurrirá en el Solís.

Entre las películas de temática española que se proyectaron en el Río de la Plata, son ejemplos el film *Oro y sangre*, una producción de la Pathé Marruecos. Recogida como la única película oficial del Ministerio de la Guerra. Trataba el tema el heroísmo español en los camps del Rif. A este film acompañaban otros cortos como: *Los encantos de Galicia El vergel de España, el Monumento a Rosalía de Castro en Murcia y Los dos rivales: formidable campeonato taurino*, entre otros asuntos. Las actualidades españolas llegaron a incluir sesiones maratónicas, como la organizada del 24 al 26 de enero de 1921, que presentaba, por ejemplo, el *Programa España. Películas exclusivas por primera vez y única en América. 60 partes. S. M .El Rey de España Alfonso XIII. El monarca español íntimo. La Familia Real y la Corte Española. S. M La Reina Victoria Eugenia. S.A.R. EL Príncipe de Asturias. Los Rales Sitios/.../ Maravillas de España/...* En estas jornadas, para la Coruña se ofrecen *Concursos de cantos y bailes regionales*, mientras que Asturias es presentada como *La Suiza Española*¹⁶¹. Estas filmografías se convirtieron en auténticas cartas de presentación de la imagen de la España renovada, en una nueva perspectiva de la nación que se quería mostrar al mundo.

¹⁶¹ FORNARO, Marita; SALOM, Marta; CARREÑO, Graciela y BUXEDAS, Jimena, "El archivo del Teatro Solís de Montevideo: análisis de la inserción del Teatro en la sociedad uruguaya a través de los programas de espectáculos, 1856-1930". En *Boletín Música Casa de las Américas* nº17, La Habana, 2007.p. 36.

carácter autorreferencial. Refleja en todas sus escenas el fenómeno de la inmigración europea, representado el prototipo de la inmigrante italiana; con sus ropajes y tradiciones cotidianas, podría reflejar igualmente la posición de una inmigrante gallega o de otra nacionalidad, y en cierta medida desarrollar una poética del desplazado, en alguna de las escenas de la película, como la 4. En la siguiente figura podemos apreciar cómo serían los “conventillos”, los lugares en los que se hacinaban los inmigrantes europeos a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en Argentina y en Uruguay. Estas tipologías domésticas se convirtieron en símbolo de identificación de la población extranjera y se utilizaron como recurso para multitud de obras teatrales y teatrales musicales como el género del sainete criollo y el sainete lírico nacional, que analizaremos en el siguiente capítulo.



Figura 64. Film *Vocación*, Rina Massardi (1938). (Archivo de la Imagen y la Palabra, SODRE).

Otro aspecto muy destacado para la irradiación de una imagen de España en el arte plástico y teatral será la que se muestra través de los programas de mano y en los carteles de las programaciones líricas que se anunciarían en la prensa o los teatros rioplatenses.

Son innumerables los ejemplos, pero para resaltar los aspectos más significativos, extraemos la información de algunos de los programas de los teatros más importantes a comienzos del siglo XX como el cartel del Teatro Solís de la temporada de 1913, en el que la “Gran Compañía Lírica Italiana “La teatral”, que traía las representaciones de obras totalmente relacionadas con el carácter y la temática española más representativa: *Carmen* y *El barbero de Sevilla* (véase figura 65) .

TEATRO SOLIS

Temporada Oficial de 1913

Gran Compañía Lírica Italiana «La Teatral»

Maestro Concertador y Director de Orquesta

Comm. **GINO MARINUZZI**

Empresas «LA TEATRAL»

Director General WALTER MOOGH

Sábado 16 de Agosto

A LAS 8 y 45 P. M.

S. Función de abono

CARMEN

Opera en cuatro actos de **G. BIZET**

REPARTO

Carmen	Fagna	R. Alvarez
Don José	Rogr.	R. De Muro
Micaela	Fagna	M. Roggero
Escamillo	Sagr.	E. Falconetti
Capitán	*	A. Rizzo
Zampa	G. Schottler	
Prasquias	M. Almonaci	
Mercedita	G. Fleg	
Dancario	G. Schottler	
Remendado	S. Novacini	

Papelo — Sigaris — Mitadori — Torri — Contrabandieri — Soldad.

75 Profesores de Orquesta—20 de Banda—65 Coristas—10 Bailarinas
del Teatro Costanzi di Roma.

PRECIOS DE BOLETERIA

Edición de Paire con entrada	\$ 7.50	Lanetas de paraiso de casa día	\$ 2.00
Tarjetas altas de 2.ª y 4.ª fila con ent.	\$ 4.00	Entrada general	\$ 2.00
Lanetas de casa 2.ª y 4.ª fila	\$ 2.00	» a la casa	\$ 1.00
» de paraiso de 1.ª fila	\$ 2.50	» al paraiso	\$ 1.00

Los señores Abonados que por cualquier circunstancia no pudieran asistir a la función pueden presentar a la Boletería la tarjeta de abono, y la Empresa se encargará de colocar la respectiva localidad para esa noche al precio de boletería, y por cuenta de los interesados.

DONINGO 17 DE AGOSTO

Gran Matinee á Precios Populares

BARBIERE DI SIVIGLIA

PROTAGONISTA **G. DELUCA**

PLATEA CON ENTRADA \$ 3.00

Se advierte al público que la puerta de la CAZUELA se abrirá a las 7 y 30 p. m., y la del PARAISO a las 7 y 45 p. m.

Imp. «LATINA», Florida 1502

Figura 65. Programa de mano del Teatro Solís, 1913,

La Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 sería celebrada en el Río de la Plata también a través de lo musical y lo teatral. En el mencionado programa de 1930, se enzalza el gran acontecimiento iberoamericano con la celebración de “Las bellezas de España” (véase figura 66). En dicho acto se llevaría a cabo la interpretación del *Himno a la Exposición*, que el compositor granadino, Francisco Alonso, hiciera para la conmemoración sevillana. Un año después se haría en el Teatro Solís, en un ciclo donde participaron las mejores bandas sinfónicas españolas, como las de Madrid o de Barcelona, interpretando obras de Albéniz, piezas populares de cante jondo, saetas, y pasodobles. Además, se proyectó un ciclo de películas en las que se mostraron las ciudades más bellas de España.

Se anunciaban además comentarios sobre la exhibición, puesto que tenemos constancia de tres funciones con solista, coro y bandas sinfónicas, así como de la proyección de un film sobre la Exposición filmado con todo lujo de detalles. También se anuncian para ese momento canciones regionales y se selecciona las “sardanas” entre las más aplaudidas. La muestra también expone lo mejor de Andalucía, en una mirada hacia Cádiz, Málaga y Córdoba. Finalmente, se anuncia una “Gradosa Corrida de Toros por los ases del Toreo; Lalanda y Vallata¹⁶²” .

¹⁶² Programa *Las Bellezas de España*, 1930, CIDDAE.

PRO 006730

Teatro Solis

Empresa: Héctor Gandós

Rendez - Voz Extraordinaria
Unica EXHIBICION
Las Bellezas de España

Viernes 18 de Julio de 1930
 A LAS 6 Y 30 DE LA TARDE

PROGRAMA Primera Parte Apta

1.º Sinfonía por la BANDA MUNICIPAL DE MADRID
 2.º Exhibición de la grandiosa película sistema sonoro

Las Bellezas de España

ANDALUCIA Y LA MAGNIFICA EXPOSICION IBERO AMERICANA DE SEVILLA
 SEVILLA, CADIZ, MALAGA, CORDOBA

El certamen Ibero Americano, con minucioso detalle de todos los pabellones de los paises de América, la inauguración por los Reyes de España

El Pabellón Uruguayo

Grandioso Himno a la Exposicion cantado por el tenor MIGUEL FLETA y un numeroso coro

2.a PARTE

1.º Sinfonía. BANDA MUNICIPAL BARCELONA

ZARAGOZA

Monasterio de Piedra

El más estupendo panorama de España, con sus incomparables cascadas. Algo de ensueño, poco conocido hasta por los mismos españoles. Vistas completas del monasterio y sus estupendos alrededores

ARANJUEZ

La deliciosa Ciudad Jardín, residencia de Reyes y Principes. Lugar apartado del mundanal ruido, en el que daban rienda suelta a sus pasiones de hombres. Minucioso detalle del Palacio, fuentes y jardines.

TOLEDO, La Ciudad Museo de España

6 Toros de la famosa ganadería de Albeserrada, por los ases del Toreo Lalanda y Villalta

Los aparatos y discos empleados en esta Exposición son Victor

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos avant-scene sin ent. \$ 5.-	Tertulias altas con ent \$ 0.70
Palcos bajos y balcón sje. - 4.-	Delantera de cazuela - 0.40
Palcos altos sin entrada - 2.-	Delantera de paraíso - 0.40
Palcos de cazuela sin ent. - 1.-	Entrada general..... 0.70
Tertulia balcón con ent. 1.-	Ent. de cazuela o paraíso - 0.30

PLATEA CON ENTRADA \$ 1.00

Figura 66. Programa De Las Bellezas De España, 1930, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

TEATRO SAN MARTIN

PROXIMO DEBUT

LLEGADA DE UNA FAMOSA ARTISTA



SALUDO A PASTORA IMPERIO

A la reina del rumbo y majeza,
la sal y las flores que dá Andalucía;
á la Huri de morisca belleza,
á la hembra de sangre bravia
que lleva en su entraña
la arrogancia del pueblo de España,
el poeta sus mirtos envía!

J.

A este saludo, feliz descripción de lo que es la figura artística que hoy llega á nuestro puerto, saludo que ayer telegrafió á Montevideo un amigo nuestro, debemos, como periodistas españoles añadir unas líneas sobre el acontecimiento de actualidad y expectativa que indiscutiblemente representa el arribo de tan simpática viajera.

En efecto.

Con Pastora Imperio, arquitectura y ensueño vienen la catedral de Sevilla y la Alhambra de Granada; aquella majestuosa grandeza con que se encuentran y fusionan en la historia española el fanatismo musulmán y la fe cristiana, como corrientes caudalosas de sangre mora y sangre castellana, cuyos diques han roto las armas famosas de Damasco y de Toledo, melladas en siete siglos de choques incesantes.

Y la triunfal morisca trae así, como alfombra, el verde estandarte del Profeta en que parecen revivir, bajo sus pies, laureles y arrayanes, y como manto un girón deslumbrante de crepúsculos andaluces, en cuyos caireles fulguran el oro y la sangre, como si hubiese arrastrado á su paso coronas regias y corazones humanos, todavía pendientes de sus flecos.

Si Con Pastora Imperio viene en plástica, en filo, en ideal y en alma Andalucía toda; hecha cane, hecha estatua animada, hecha estrofa, hecha ritmo, hecha mujer, hecha Arte!

El corazón del pueblo español está en su pecho provocativo y fuerte, en su boca sangrienta, en sus ojos rasgados, en su luz, en su fuego, en sus sombras morenas y en la gallardía viril de sus arrestos y ademanes.

En sus bailes castizos podrá ser más ó menos guteda la soberbia cañí, pero al ver aparecer su arrogante figura no habrá un solo español que no se levante y exclame: "Esa es mi tierra!"

Por eso mientras esté aquí Pastora Imperio iremos noche á noche á admirar su arranque y su hernadura!

Es una página de vida popular española, una flor del vergel andaluz hermosa y animada las que nos trae Pastora Imperio, en quien más aun que el Arte hemos de admirar todos el barro con que hizo Dios la mujer española y el néctar que rezuma de tan divina ástora.

(De EL DIARIO ESPAÑOL. 22 Agosto 1915.)



Figura 67. Pastora Imperio, *El Diario Español*, 22 de agosto de 1915.



Figuras 70 y 71. Representación de *La verbena de la paloma*, Revista *Plus Ultra*, 1921.

Si enlazamos la información aportada por la pintura, las artes gráficas de las diferentes revistas y semanarios, así como los avances vividos por la fotografía y el cine, podemos entender que ese repertorio de imágenes acaben manifestándose en las propias escenografías del teatro musical que protagonizan las compañías españolas que año tras año visitan los teatros rioplatenses.

Deberemos partir de la situación de los pintores de escena desde 1898 a los años 30 del siglo XX para poder entender lo que ocurría en América; en cualquier caso, los ejemplos de la península debieron trasladarse a Río de la Plata, pues pudieron ser los mismo artistas escenógrafos que realizaban estos decorados en España los que exportaran sus obras, o incluso que las mismas compañías fueran las que llevaran esas composiciones, aunque el hecho de que tuvieran unos presupuestos bajos nos induce a pensar que contarían con pocos recursos para escenarios efímeros, como sí ocurría con la ópera italiana y sus representaciones en España. Obviamente las condiciones en las que viajarían serían muy modestas y se prescindiría de muchos medios para conformarse con los elementos escénicos básicos que pudieran ayudarles a llevar sus obras a cartel. Es posible que se priorizara, por ejemplo, al vestuario, los coros y bailes frente a lo que no fuera estrictamente performativo. En cualquier caso, la ausencia de fuentes al respecto hace que estas especulaciones queden en el campo de la conjetura.

Sin duda, destaca en estos años el caso del pintor de escena madrileño Amalio Fernández (1859-1928), cuyas pinturas fueron alabadas por los críticos en las revistas de la época, por contar con todo lujo de detalles arquitectónicos y escenográficos de una completa modernidad. Se convirtió sin duda en un referente del género y como tal, creó las escenografías del Teatro Real y de otros importantes teatros líricos madrileños¹⁶³. Sabemos que viajó a América en busca de un destino mejor, y que allí obtuvo gran reconocimiento¹⁶⁴.



Figura 72. *Margarita la Tornera*, Cuadro 2º, Calle de Madrid 1911, Amalio Fernández, (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

¹⁶³ ARIAS DE COSSIO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991. P.230.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 235.



Figura 73. *El asombro de Damasco*, [Calles de Damasco], 1916. Teatro Apolo, (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Encontramos un testimonio del taller en el que trabajarían estos escenógrafos en España a través de una fotografía conservada en el archivo del Museo del Teatro de Almagro en la que se muestra a los tres escenógrafos más significativos de finales del siglo XIX en España, trabajando en su taller. En esta imagen podemos apreciar que trabajaron en el mencionado taller, Amalio Fernández, Plá y Muriel.



Figura 74. Taller de Escenografía de Giorgio Busato y Amalio Fernández,
(Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Precisamente este último, Luis Muriel (1850-1919), sería otro de los escenógrafos españoles de más prestigio en ese momento. Muriel destacó en la puesta en escena de las representaciones de teatro lírico español que se llevaron a cabo en los teatros más importantes de España a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, siglo XX. Casualmente también lo encontramos en el Río de la Plata (véase figura 75). El diario *ABC* de 1908, valora su trabajo y constata el éxito del artista escenógrafo, aportando datos sobre su trayectoria. El periódico pondera su obra en el ámbito del teatro lírico español y su próxima colaboración. Deducimos por el periodo comprendido que se trataría del Teatro de la Avenida de Buenos Aires, que abriría sus puertas poco tiempo después.

No siempre hemos de conceder preferente atención a autores, músicos y cómicos; hay en el teatro otros importantes elementos auxiliares que cooperan al éxito y en muchas ocasiones son los que ponen más en el triunfo. Así ocurre con los pintores escenógrafos, que, principalmente en las obras de espectáculo, cadyuva de un modo decidido en el éxito. La casualidad, casi siempre buena compañera de los periodistas, me presentó ayer en plena calle, cuando me dirigía a la Redacción, a mi

tocayo y amigo Luis Muriel.

Luego de los indispensables y minuciosas saludos, fórmula de española cortesía, y agotado el capítulo de preguntas, hablamos de lo nuestro, qué pintas, qué escribes, qué haces, qué preparas; y así, charla adelante, me enteré de todo lo que tiene en el telas mi amigo y tocayo Muriel, que desde sus éxitos escenográficos en la revista ABC no descansa un momento, más solicitado por las Empresas que una novia huérfana con buen dote.

Muriel trabaja activamente preparando un formidable envío de decoraciones para la dotación del nuevo teatro que se inaugurará en el próximo Abril en Buenos Aires.

El coliseo argentino, por su construcción y capacidad, recuerda nuestro Gran Teatro. Thuiller, con su compañía, es el encargado de comenzar la primera legislatura artística.

La embocadura, mayor que la de la Zarzuela, como toda la ornamentación escenográfica, es también obra de Muriel.

Además pintará el decorado de las obras que hayan de representarse durante la presente temporada.

[...] Puede calcularse que Muriel pinta de 65 a 70 decoraciones anualmente, y hace veintisiete años que trazó la primera perspectiva. ¿Habría pintado el amigo algo en ese tiempo?¹⁶⁵

TERCERA SECCION
GRAN NOVEDAD - CREACION DE ESTA COMPAÑIA
La revista fantástica en un acto, dividida en cinco cuadros, en verso y prosa, original de Guillermo Perini y Miguel de Palacio, música del maestro Rafael Calleja, inédita.

La Tierra del Sol



REPARTO

<p>CUADRO I.—El oro y el mar</p> <p>Saciel Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico La Orlana Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico Antonio Sr. Talarico</p> <p>CUADRO II.—Mujeres y Flores</p> <p>La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico</p> <p>CUADRO III.—El amor y la vida</p> <p>La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico</p> <p>CUADRO IV.—El amor y la vida</p> <p>La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico</p> <p>CUADRO V.—El amor y la vida</p> <p>La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico</p>	<p>CUADRO I.—El oro y el mar</p> <p>Saciel Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico La Orlana Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico Antonio Sr. Talarico</p> <p>CUADRO II.—Mujeres y Flores</p> <p>La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico</p> <p>CUADRO III.—El amor y la vida</p> <p>La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico</p> <p>CUADRO IV.—El amor y la vida</p> <p>La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico</p> <p>CUADRO V.—El amor y la vida</p> <p>La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico La Orlana Sr. Talarico Rosa Sr. Talarico Bianca Sr. Talarico</p>
---	---

Grandioso decorado de Luis Muriel—Lujosa entera y sin—Grandioso solo en escena.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

<p>POR SECCIONES</p> <p>Palcos avant-scène sin entrada \$ 1.50 12. balcones - 1.50 Sillones con entradas - 0.40 Entrada a palco - 0.20</p>	<p>FUNCION ENTERRA</p> <p>Palcos camarita sin entrada \$ 2.50 Delanteros camarita con entrada - 0.30 Entrada camarita - 0.20 12. balcones - 0.20</p>
---	---

NOTA.—En las noches de estrenos y secciones dobles no habrá aumento de precios.

El Domingo 24. DOS Funciones, MATINEE dedicado al mundo infantil

BEBED AGUA MINERAL SALUS

Figura 75. Programa de mano, Compañía De EUGENIO CASALS.

Aparecen nombradas las escenografías de Luis Muriel, 1911, (Biblioteca Nacional de Uruguay).

¹⁶⁵ FLORIDOR, "Notas teatrales, Ocho mil metros de lienzo", Madrid :ABC, 15-12-1908. Fundación Juan March.

NOTAS TEATRALES

OCHO MIL METROS DE LIENZO No siempre hemos de conceder preferente atención á autores, músicos y cómicos; hay en el teatro otros importantes elementos auxiliares que cooperan al éxito y en muchas ocasiones son los que ponen más en el triunfo.

Así ocurre con los pintores escenógrafos, que, principalmente en las obras de espectáculo, coadyuvan de un modo decidido en el éxito.

La casualidad, casi siempre buena compañera de los periodistas, me presentó ayer en plena calle, cuando me dirigía á la Redacción, á mi tocayo y amigo Luis Muriel.

Luego de los indispensables y minuciosos saludos, fórmula de española cortesía, y agotado el capítulo de preguntas, hablamos de lo nuestro, qué pintas, qué escribes, qué haces, qué preparas; y así, charla adelante, me enteré de todo lo que tiene en el telar mi amigo y tocayo Muriel, que desde sus éxitos escenográficos en la revista *ABC* no descansa un momento, más solicitado por las Empresas que una novia huérfana con buen dote.

Muriel trabaja activamente preparando un formidable envío de decoraciones para la dotación del nuevo teatro que se inaugurará en el próximo Abril en Buenos Aires. El coliseo argentino, por su construcción y capacidad, recuerda nuestro Gran Teatro. Thuiller, con su compañía, es el encargado de comenzar su primera legislatura artística.

La embocadura, mayor que la de la Zarzuela, como toda la ornamentación escenográfica, es también obra de Muriel.

Además pintará el decorado de las obras que hayan de representarse durante la presente temporada.

Para los teatros de Madrid, Muriel tiene prontas y dispuestas las decoraciones de *El sueño de Regina*, zarzuela en un acto, de Linares Rivas y Bretón; cinco magníficos telones para una revista de gran espectáculo de Perrín, Palacios y Calleja, que se titula *El país de las hadas*, obra que los autores destinan al teatro de Apolo; para Eslava, pinta tres decoraciones, que se estrenarán en la zarzuela de Dicenta, Répide y Lleó *Los tres maridos burlados*, inspirada en la novela picaresca de Tirso de Molina, y prepara el decorado de *El mundanal ruido*, libro de Paso, música de Lleó, y el de *La mujer de Putifar*, de Perrín y Palacios.

El jardín galante, de Martínez Sierra y Vives, que ignoro dónde se estrenará, le ha inspirado una espléndida decoración, que, combinada con mágicos juegos de luz y de maquinaria, producirá un efecto sorprendente, admirable, como el que recientemente logro en la revista *ABC* con la panorámica vista del canal del Manzanares.

Para toda esta vastísima labor, y eso que no hago cuenta de otros encargos que ha de servir á los teatros de provincias, Muriel ha pedido á Rentería unos 8.000 metros de lienzo, que suponen unos cuantos brochazos y un dineral en colas y colores.

Puede calcularse que Muriel pinta de 65 á 70 decoraciones anualmente, y hace veintisiete años que trazó la primera perspectiva. ¿Habrá pintado el amigo algo en ese tiempo?

¡Un hombre que mancha en una temporada 8.000 metros!

¡Ocho kilómetros de pintura!

Unan ustedes á esto las veces que Muriel tendrá que salir á escena en el trayecto de los ocho kilómetros, y díganme si no es una carrera de resistencia escenográfica.

FLORIDOR

Figura 76. "El éxito de la revista "ABC" en la zarzuela".Madrid :ABC, 15-12-1908. (Archivo de la Fundación Juan March).

Por último, es relevante sobre esta breve mirada a la pintura española del género y su relación con América, la presencia del dramaturgo, director de escena y empresario teatral Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) y su compañía “Teatro del arte” (1916-1926). Su aportación fue destacada en lo que respecta a la renovación de los decorados y la creación de un espectáculo global, pero enfocado más a la actividad propiamente teatral que a la musical, aunque también realizara proyectos en este sentido. Él insistía en la idea de crear una compañía para trabajar en equipo, tal como se hacía en el resto de Europa a principios de siglo. Esa colaboración la encontraría en la actriz Catalina Barcena y los pintores de escena Sigfrido Burman, Manuel Fontanals y Rafael Pérez Barradas, éste último nacido en Montevideo en 1890. Con el mencionado grupo de artistas realizó las escenografías para el teatro Eslava y también, una gira por Hispanoamérica.

Resumen

En definitiva, las artes plásticas, asociadas o no al espectáculo teatral, van a permitir que discurra ante la mirada de los rioplatenses una imagen de España, más sincera o estereotipada. Con el conocimiento mutuo de artistas y promotores, se concierta un nuevo acuerdo entre los pueblos hispánicos, que simboliza perfectamente la alegoría y el monumento conmemorativo. En el campo pictórico, la mirada va destinada hacia el conocimiento del paisaje español, especialmente del castellano o mallorquín, aprendido de la mano de profesores o maestros hispanos. El retrato, con la carga de referencias a lo típico y al costumbrismo, acercará al público a un sinfín de arquetipos que configurarán la imagen pintoresca del país, con sus tradiciones arcaicas, la religión, el gitanismo, el flamenco, el castizo y la manola, los bandoleros, tauromaquias, mantillas y peinetas, las peculiaridades de cada región, etc., en individuos o en escenas donde destacan las de corte costumbrista andaluz. Un conjunto de elementos que potencia la ilustración gráfica de revistas, el cine e incluso los programas de mano teatrales. En realidad, una visión de lo general a lo específico que prepara el camino a la escena del propio teatro lírico, donde la zarzuela enarbolará en ocasiones la bandera de una propia imagen de lo español, sujeta en ocasiones al tópico superficial, o a una sensiblería dulce o sentimental, que ofrece entretenimiento y ocio a la vez que un cierto recuerdo melancólico para el emigrante sobre la patria lejana.

Capítulo III

Espanoles en la escena lírica rioplatense (1898-1931)



“(...) El teatro musical (ópera, zarzuela, opereta) sigue encarnando hoy la aspiración romántica al espectáculo total: literatura, música orquestal, canto, representación, Danza...conjuntar con armonía todos esos elementos supone, evidentemente, una enorme dificultad, por muy grande que sea el talento de los directores”.

Andrés Amorós, Introducción

AMORÓS, Andrés; BORQUE, José María Díez (ed.). *Historia de los espectáculos en España*. Castalia, 1999.

Introducción

Este capítulo está estructurado en cinco apartados. El primer apartado presenta el estudio de las aportaciones del teatro lírico español a la construcción del discurso de lo hispánico, a través de las diferentes manifestaciones de este género musical, capaz de unir los elementos nacionales con los extranjeros sin causar una brecha. En el segundo apartado, se reflexiona sobre la eclosión del teatro lírico en España y América durante los siglos XIX y XX.

El siguiente apartado ofrece una visión diacrónica de la actividad de los españoles en la escena lírica rioplatense, tomando como punto de partida la llegada del teatro musical español al Río de la Plata a finales del siglo XVII. Este estudio se centra en los siglos XIX y principios del XX, en los que la zarzuela vive el momento de mayor esplendor y está estructurado en dos secciones: 1) Una larga tradición (1850-1880) y 2) Asentamiento y éxito (1880-1931).

En el apartado cuatro, analizamos el repertorio lírico español en el Río de la Plata en el periodo comprendido entre 1898 y 1931. El Sainete Lírico Nacional o “Sainete Criollo” ocupa un lugar destacado en esta investigación, así como las composiciones con argumentos de ida y vuelta, consecuencia de este continuo intercambio.

La actividad artística en los espacios escénicos de Montevideo constituye el tema tratado en el quinto apartado de este capítulo. Para su confección ha sido esencial, la localización y el estudio biográfico de los artistas, los empresarios teatrales, los principales compositores de música teatral y los escenógrafos. Estos aspectos constituyen una fuente fundamental para acercarnos a la actividad artística que se desarrollaba en los principales espacios escénicos rioplatenses. Para profundizar en este último apartado, nos hemos basado en la información que aparece en los programas de mano, carteles, prensa histórica, biografías de artistas, partituras, fuentes gráficas y documentales, crónicas y correspondencia.

Por tanto, este capítulo, centrado en los intercambios musicales entre España y el Río de la Plata, enriquece las investigaciones musicológicas y sociológicas existentes. La presencia, en el caso de Uruguay, de compañías líricas y teatrales españolas se convierte así en una muestra directa de ello.

La construcción del discurso hispánico en el teatro musical rioplatense

En sus inicios, en el período barroco el teatro musical en España asume la fórmula de espectáculo cortesano y lo que comienza como un género de escasas dimensiones y popularidad se expande de forma progresiva por el continente americano. Su desarrollo le lleva a adoptar distintas formas que parten de la tonadilla a la zarzuela, al juguete cómico, revista y sainete, entre otros. El teatro musical se convierte en el género preferido para los dramaturgos y las compañías teatrales, especialmente cuando adquiere un carácter más popular gracias, entre otros aspectos, a la labor del escritor Ramón de la Cruz¹.

Las primeras zarzuelas adoptaron la temática mitológica y amorosa para acabar utilizando en su desarrollo temas cotidianos, recursos populares y tradiciones regionales. Cabe destacar la importancia de las formas musicales del folclore español como las seguidillas, fandangos o canciones de cada región que iban acompañadas de bailes tradicionales. Este género inicial se caracteriza por introducir las canciones andaluzas, cachuchas, fandangos, seguidillas, boleros, elementos humorísticos y costumbristas.

Su denominación está unida a la etimología del término. La palabra zarzuela proviene del lugar donde se representó inicialmente, el Palacio de la Zarzuela, así llamado por haber muchas zarzas en su entorno. La construcción de esta pequeña casa de campo se inicia alrededor de 1630 con el fin de servir de reposo en las cacerías del Cardenal Infante don Fernando de Austria, hermano del rey Felipe IV. Éste reanuda las obras de construcción del edificio que terminan a finales del año 1638. Allí se dan representaciones conocidas como “fiestas de la Zarzuela”.

El término zarzuela aparece por primera vez en el Baile de la zarzuela, que incluye Lope de Vega en el auto La esposa de los cantares, referido a un tipo de baile, pero es en las obras de Pedro Calderón de la barca El golfo de las sirenas (1657) y el laurel de Polo (1658), realizada para el pequeño escenario del Palacio Real de la Zarzuela, cuando el término se establece como tal².

¹ El dramaturgo español Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (1731-1794), genera en la época de Carlos III una nueva forma de introducir en el sainete una visión más castiza del pueblo madrileño introduciendo una visión más satírica a través de la caracterización de los personajes y de los diálogos que ahora tenían un nuevo carácter de mayor picardía. Citamos una de sus afirmaciones en su obra “*El poeta aburrido*, 1773: Usted ha de hacer zarzuelas que tengan menos defectos que las mejores tragedias”.

² Sobre el origen de la zarzuela en España tal como ha demostrado el musicólogo Emilio Casares véase: AMORÓS, Andrés; DÍEZ BORQUE, José María (ed.). *Historia de los espectáculos en España*. Castalia, 1999, pp.147- 150.

La presencia en Hispanoamérica del teatro musical español es conocida desde fechas tempranas, además de por su rápida expansión y asentamiento, por su fama y éxito popular. Ya en el siglo XVII fueron puestas en escena en el ámbito aristocrático las primeras tonadillas o zarzuelas de Calderón de la Barca (1600-1681) o Bances Candamo (1662-1704). En el siglo XVIII se llevan de forma más democrática a los corrales o casas de comedias y comienzan a alcanzar mayor popularidad. De tal forma que los argumentos muy encorsetados al principio sobre temática mitológica o burlesca, comienzan a adoptar temas cotidianos y costumbristas, como ocurrió en el territorio peninsular. Algunos ejemplos serían el de México, donde en 1768 aparece la primera referencia a una interpretación de tonadilla en el Teatro Coliseo, y Cuba, donde en el Teatro Coliseo de la Habana, en 1775 ya aparecen las primeras zarzuelas³, al igual que veremos en Argentina en el Teatro de la Ranchería, la primera Casa de Comedias construida hacia 1783 o en Uruguay, con la Casa de Comedias levantada en 1793, donde tempranamente comenzaron a representarse tonadillas y sainetes.

Ruiz Tarazona en su artículo sobre la zarzuela y la sociedad decimonónica, afirma que, si bien el género lírico italiano era el predominante a comienzos del siglo XIX, el género lírico español ya venía dando de qué hablar en el siglo XVII con la labor de grandes compositores que no tenían nada que desmerecer con respecto a la música teatral de otros lugares de Europa⁴. Compositores como Sebastián Durón (1660-1716), Antonio Literes (1673-1747), Fray Manuel Correa (1600-1653) o Cristóbal Galán (1615-1684), llegaron a América y fueron el comienzo de lo que se gestaría años después con la segunda etapa de zarzuela donde el género adquirirá un gran protagonismo en las programaciones del Río de la Plata desde los años 50 del siglo XIX hasta aproximadamente un siglo después.

La numerosa producción de teatro lírico español es aún hoy imprecisa, ya que existen obras todavía sin catalogar en los archivos musicales de la Península. Contamos con más de doce mil piezas de este género, desde que en 1657 Calderón adoptara el término “zarzuela” para una obra suya. Podemos hablar de un fenómeno que abarcó todo el territorio de habla hispana, por lo que su desarrollo está más que demostrado en los países hispanoamericanos.

En gran parte de los países hispanoamericanos, - singularmente en México, Cuba, Venezuela, Argentina, Perú y Chile, -La zarzuela española tuvo un cultivo y despertó

³ CARREDANO, Consuelo; ELI RODRIGUEZ, Victoria y (eds.). “La música en Hispanoamérica en el siglo XIX”. Serie. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 200.

⁴ RUIZ TARAZONA, Andrés. “La zarzuela y la sociedad decimonónica”. En *Cuadernos de Música Iberoamericana*. SGAE. Vol. 2 y 3. 1996-97.

ecos que casi rivalizaron con los de la propia España en los años con que se cerró el siglo pasado y se abrió el nuestro ⁵.

Por su lugar geográfico o posición estratégica, desde finales del siglo XVIII Montevideo fue un emplazamiento muy receptivo de este género musical a la llegada de compañías teatrales como medio de ocio y distracción de los lugareños. El musicólogo Lauro Ayestarán nos da las pautas de cómo serían estas primitivas representaciones escénicas en una ciudad ocupada por los portugueses primero, y más tarde por los brasileños, a finales del siglo XVIII. En su obra, Ayestarán recoge el testimonio del entorno de una representación tonadillera en el Montevideo colonial en el primitivo espacio escénico de la ciudad, la Casa de Comedias⁶. Hemos de tener en cuenta que hablamos del surgimiento de las primeras actividades escénicas un siglo antes del periodo de eclosión del teatro musical en territorio rioplatense, por lo que no existía una gran tradición escénica y menos de música teatral.

Nuestro lector va a tener que remontarse hasta el año 1793. Vamos a tener que conducirlo por las coloniales calles de Montevideo [...] Se dirige hacia uno de los palcos laterales; un esclavo negro, minutos antes, le ha traído una silla desde su casa que allí ubica «para su merced, el amo» y sobre ella se instala ceremonioso. Son las siete y media de la tarde pero la función no ha dado aún comienzo. En uno de los palcos de honor, los cabildantes murmuran por lo bajo no se qué intriga contra el gobernador que ha anunciado vendría al espectáculo, pero que ya comienza a hacerse esperar más de lo que la cortesía autoriza. Se levanta por fin el Alcalde de Primer Voto don Josef Cardoso, bate las palmas para dar comienzo a la función, pero el telón permanece inmutable. Por fin, vuelve a sentarse, mohíno y colorado el rostro, y sigue la intriga a media voz en el palco de los cabildantes.

Son las nueve de la noche; las gentes del patio vuelven la cabeza; acaba de entrar Antonio Olaguer y Feliú, el Gobernador; toma asiento en el palco del centro no sin antes saludar con media sonrisa a los cabildantes que responden con una fría inclinación de cabeza. Este a su vez bate las palmas, se levanta al instante el telón y sale el tonadillero. El espectáculo ha dado comienzo ⁷.

⁵ ABASCAL BRUNET, Manuel "Apuntes para la historia del Teatro en Chile. La zarzuela grande". En *Revista Musical Dos tomos*, Imprenta Universitaria, Santiago, 1941-1951, p.118.

⁶ AYESTARÁN, Lauro, *La música en el Uruguay*, Montevideo, SODRE, 1953.

⁷ AYESTARÁN, *Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830*. Montevideo: Ediciones CEIBO. Impresora LIGU-PAYSANDÚ, 1943, p. 14.

Encontramos también en la investigación del uruguayo Walter Rela, el dato que recogía Ayestarán en sus estudios que nombran al gobernador de la Plaza, Antonio Olaguer Feliú, como el iniciador y promotor de las primeras actividades relacionadas con arte escénico en la ciudad de Montevideo. En concreto, Walter Rela refleja el testimonio recogido en la Real Audiencia de la ciudad en 1793, en el que anunciaba que era un tema de disputa entre los distintos gobernadores por los diferentes asuntos que se podrían exponer con libertad en los argumentos de las obras, en un momento conflictivo para la ciudad: “a su arbitrio y sin consulta, acuerdo ó noticia del cavildo dispuso en el año 1793, establecer diversión pública de comedias, quando hasta entonces no las avía avido⁸”.

Pero la tonadilla escénica española tuvo, según Ayestarán, sus días contados⁹. Pese a que fue el primer teatro musical que se asentó en Montevideo en 1793 se convirtió también en el primero que desapareció con la llegada de la ópera italiana en 1825¹⁰.

La zarzuela, la vieja zarzuela española de pura cepa andaluza, anti-italianizante- pero italianizada a veces a fuerza de no querer serlo- y tonadillesca. La vieja tonadilla escénica reverdecía en esta forma española que en el siglo XIX tenía ya 150 años de vida. El gusto montevideano por la tonadilla tomaba un nuevo empuje en la zarzuela. Cuando se inauguró el nuevo local del Teatro San Felipe en 1880, sobre las cenizas de la antigua Casa de Comedias, en su fachada se hizo figurar el nombre de Arrieta junto al de Mozart [...] ¹¹.

Así describía Ayestarán la venida de la primera compañía de zarzuela que llega a la Casa de Comedias¹².

⁸ RELA, Walter. *Teatro Uruguayo 1808-1994*, capítulo VII, Montevideo, Academia uruguaya de las letras, 1994, p.7

⁹ La tonadilla tuvo gran aceptación por la sencillez de su música y temática de gusto popular. Admitía todas las formas, temas y modalidades que los maestros querían darle. En COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España desde sus orígenes hasta finales del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1934.

¹⁰ AYESTARÁN, Lauro, *La música en...op. cit.* p. 157.

¹¹ *Ibíd.*, p. 159.

¹² La zarzuela dieciochesca, como género más popular se representaba, por otra parte, en la vieja Casa de Comedias desde principios del siglo XIX (Ayestarán, *La música* 250), y la primera obra importante que se dio a partir del renacimiento de la zarzuela española fue *Geroma la Castañeda* de Soriano Fuentes Que se presentó en el Teatro San Felipe (antes casa de comedias) en 1854 con la compañía de la actriz y cantante Micaela Roca y la participación del gran actor y director teatral Fernando Quijano y de su madre la actriz Petronila Serrano, creándose así la primera compañía de zarzuela en el país. Por otro lado se trataba de un género que frecuentaban muchas compañías de teatro visitante y que rivalizaba con la ópera en las preferencias del público. Así, la rivalidad entre la ópera y la

Para comprender mejor este fenómeno de la llegada del teatro musical español a Uruguay un siglo después de sus orígenes en la Península, podemos realizar una comparación con el caso de Cuba, ya que entre ambas culturas se vivieron procesos similares. En Cuba, los orígenes de la música teatral se remontan al siglo XVII con la interpretación de entremeses en las representaciones teatrales en las primitivas Casa de Comedias que amenizaban con las obras de Lope de Rueda (1510-1566), Lope de Vega (1562-1635) y Francisco de Quevedo (1580-1645), entre otros¹³. Se trataba de obras de carácter dramático donde comenzaban a introducirse piezas musicales. Textos dramáticos con un lenguaje popular a través de estereotipos comunes, del pueblo en los que se empleaban el habla popular y las costumbres como recurso interpretativo. La música y el baile casi siempre estaban presentes en los ambientes callejeros o domésticos. Por eso son de gran importancia los cronistas de la época que relatan con detalle las diferentes peripecias artísticas¹⁴. Resulta significativo que en tanto en La Habana como en Montevideo se denominase Coliseo al primer espacio en el que se desarrollaron tales representaciones escénicas¹⁵.

No es comedia, sino sólo
una fábula pequeña
en que a imitación de Italia
se canta y se representa

Calderón de la Barca, *El laurel de Apolo* (ca. 1657) Su definición de zarzuela.

zarzuela se convierte “en la rivalidad entre el Solís y el San Felipe, cuyos respectivos empresarios no paran mientes en traer a nuestras playas los mejores conjuntos europeos” En (*Ayestarán*, La música 251.253), p. 194.

¹³ RODRIGUEZ, Eli; ALFONSO, M^a de los Ángeles: *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid: Fundación Autor, 1999. p.13.

¹⁴ *Ibíd*em, p13.

¹⁵ “Mezclado con la ópera, con la tonadilla y con sus derivaciones, con el sainete lírico, con la zarzuela española, con los géneros de canto y baile criollos, con las situaciones del entorno cubano ya presentes en el teatro vernáculo emerge un teatro musical, donde logran un espacio destacado géneros y espacios genéricos de procedencia diversa relacionadas directamente con el contenido dramático y musical de la acción escénica. Géneros populares que conviven con géneros de procedencia hispánica.” En RODRIGUEZ, Eli; ALFONSO, M^a de los Ángeles: *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid: Fundación Autor, 1999, p.20.

La eclosión del teatro lírico español en España y América (siglos XIX y XX)

Planteamiento y situación, España (1898)

Al igual que ocurrió con los literatos e intelectuales decimonónicos españoles, también hubo un proceso de asimilación y revalorización de la música española con respecto al espíritu del 98. Se vivió un momento de regeneración musical nacional. Una situación que sumió a España en un ambiente de desolación y tristeza, de búsqueda de nuevos valores que se verá reflejada en las composiciones musicales y en el teatro lírico español. Se establecerán vínculos hacia el nacionalismo, así como una conexión con el sentimiento europeo y americano, algo que venía ligado al modernismo. Es trascendente señalar que se abrieron estas dos vertientes y que en ellas podríamos incardinar lo que estaba ocurriendo en el teatro lírico en España y concretamente en Madrid, cuna del mismo¹⁶. Esta afirmación recogida en el estudio de Celsa Alonso, justificaría la teoría al respecto: “fueron varios los compositores españoles que, tras el desastre colonial, procedieron a realizar un examen de la conciencia nacional desde la música¹⁷.”

Debido a la gran migración que facilitó la llegada de población al Río de la Plata, se produce este intercambio que favorece que el género lírico español se vaya asentando en los países hermanados por el mismo idioma, además de la cantidad de artistas y espectadores españoles que acompañaban a estas producciones. A partir de los años cincuenta, coincidiendo con la segunda etapa de la zarzuela, también tiene lugar un momento de auge en el Río de la Plata y son muchas las representaciones que tendrán repercusión en sí, aunque será en periodos de tiempo breve con respecto a su éxito en la Península. En Madrid se alzaban las figuras de Cristóbal Oudrid (1825-1877), Joaquín Gaztambide (1822-1870), Emilio Arrieta (1821-1894) y Francisco Asenjo Barbieri (1824-1894), como los maestros impulsores de la segunda etapa de la zarzuela y fue muy poco el tiempo que pasó para el estreno de sus obras en Hispanoamérica. Sus composiciones se representaron en repetidas ocasiones en los teatros más importantes. En este sentido, Barbieri escribe la siguiente reflexión impregnada de auténtica modernidad:

Obsérvese –dice– el sinnúmero de cantantes, instrumentistas o apuntadores de música, copiantes, maestros y directores de orquesta que se emplean en la zarzuela en toda España, sus colonias y en las repúblicas hispanoamericanas: hágase un cálculo de las familias que representa esta numerosa falange, y veremos la razón de no tirarla al degüello, antes al contrario veremos el deber que tienen los gobiernos

¹⁶ JIMÉNEZ, Andrés. “Madrid y el teatro lírico español a partir de 1900: modernismo y regionalismo”. En *Ars Longa*, número 17, 2008, p.91.

¹⁷ GONZÁLEZ, Celsa Alonso. “La música española y el espíritu del 98”. op. cit. p. 79.

de proteger un espectáculo del que depende el mantenimiento de tantos y tantos españoles¹⁸.

En relación a los valores de identidad que comenzaba a tener el teatro musical español en el cambio de siglo, Celsa Alonso considera que durante la “crisis espiritual”, aparecen los problemas heredados y otras novedades. Según dicha investigadora, esta crisis fertilizaba el quehacer de los literatos, los arquitectos, los pintores o los científicos, y los compositores se afanaron en la regeneración de la música nacional. Frente a ello, el nuevo regeneracionismo que planteaba una constante disputa entre la tradición y la europeización, los defensores correspondientes de ambas corrientes y los intelectuales, originó diversas tendencias de pensamiento. Esta situación afectó directamente al teatro musical, creando una reiterada oposición entre nacionalismo y regionalismo¹⁹.

El hecho de compartir la misma lengua, hace que esos valores de identidad con Hispanoamérica tomen fuerza en el teatro musical. Los textos de las obras actúan como nexo de unión entre ambas culturas. Se convierten en una forma directa y sencilla para transmitir ideales y costumbres que se interpretaban en los argumentos castizos de las zarzuelas, operetas, sainetes y revistas. La importancia del texto en castellano, el lenguaje musical con rasgos reconocibles por el público (elementos de la receta necesarios para configurar el género en América), eran defendidos por Barbieri en sus escritos en la prensa nacional. Un ejemplo lo encontramos en la carta de Barbieri a Chapí publicada en *El Imparcial*, recogida por Emilio Casares:

En mi opinión, lo primero y principal en una ópera es la poesía, y a ésta debe subordinarse todo. El mérito del compositor consiste en traducir y colocar en música, no sólo el pensamiento del poeta sino también en hallar el mejor ritmo musical que corresponda al ritmo poético de cada estrofa, de cada verso y hasta de cada palabra, según la expresión o el acento que reclame la obra, en fin que la poesía brille y campee con melodía propia y agradable, sin alterar un átomo de su ritmo prosódico ni de su acento expresivo, porque de no hacer esto desaparece la

¹⁸ Testimonio de Barbieri recogido en Ruiz Tarazona, Andrés. “La zarzuela y la sociedad decimonónica” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. La Zarzuela en España e Hispanoamérica. 1800-1900 centro y periferia. SGAE. Vol. 2 y 3. 1996-97. p. 152.

¹⁹ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”. En *Cuadernos de música iberoamericana*, 1998, no 5, p.93.

cadencia poética y la composición musical parece como si estuviera escrita sobre mala prosa²⁰.

A estas reflexiones de Barbieri, se suman las del investigador Walter Rela en su obra sobre el teatro uruguayo donde expresaba la importancia de la zarzuela a finales del siglo XIX en Buenos Aires. Constituía un foco de atracción de la población ya que el texto era en castellano y se entendía mejor, era más cercano y junto a las representaciones de fábulas, revistas y juguetes teatrales, las historias narradas se identificaban con los conflictos reales que acaecían en esas ciudades coetáneamente²¹.

Los músicos pertenecientes a este periodo, defensores de ese regeneracionismo musical nacional, fueron también denominados músicos de la Restauración. Celsa Alonso los encuadra de forma cronológica en tres grupos:

- 1) Autores nacidos en el siglo XIX y que cuando sobreviene el desastre del 98 ya han alcanzado la madurez como Chapí o Bretón;
- 2) un segundo grupo con Falla, Turina, Conrado del Campo o Julio Gómez, todos ellos contemporáneos a los literatos del 98.
- 3) Por último, Adolfo Salazar, Roberto Gerhard o Rodolfo Halffter, nacidos entre 1890 y 1900, agrupados estos últimos en la conocida “Generación del 27”.

En este sentido, José Luis Abellán afirma:

[...] No sería difícil encontrar planteamientos similares en el terreno de la música. La existencia de propuestas estéticas cargadas de ideología, el inconformismo con la situación de la música española (singularmente en el teatro musical), los juicios paralelos a la música española, la búsqueda de las esencias musicales nacionales en el folklore y la música histórica, el peso de la historia unido a un proyecto de renovación e incluso el diverso contenido de las propuestas regeneradoras son

²⁰ CASARES RODICIO, Emilio. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. AEDOM Asociación Española de Documentación Musical, 1999.vol.2. p.1021.

²¹ RELA, Walter. *Teatro Uruguayo 1808-1994*, capítulo VII, Montevideo: Academia uruguaya de las letras, 1994, p.132.

algunos puntos concretos en torno a los cuales se puede establecer la existencia de un espíritu del 98 en los compositores españoles²².

El autor habla del teatro musical como el mejor ejemplo para mostrar la situación cultural y social que se vivía en el 98. Todos los cambios político-sociales, fueron reflejados por los compositores de este momento que, en sus obras, traducían las acciones de los personajes y su contexto social. Exponían los problemas relacionados con asuntos de la nación y los difundían a través de la música.

Conforme a los aspectos regeneracionistas y a la revalorización del teatro lírico español, la figura de Francisco Asenjo Barbieri es esencial por su labor de recopilación y difusión de la cultura musical española²³. El compositor quiere dejar constancia de la importancia del género lírico español y de su presencia en todos los ámbitos culturales en España e Hispanoamérica. Para el público, el teatro lírico español, era asumido como parte de su vida cotidiana y los espectadores se sentían completamente identificados con los argumentos que dichas obras exponían, con sus crónicas familiares, de su música popular y con sus temas cotidianos, bromas, chistes, críticas de personajes públicos.

Barbieri siempre defendería el género lírico español como algo original cargado de tintes castizos hispanos. De hecho, publica una serie de escritos en defensa de este género, en los que defendía su importancia frente al valor que se le otorgaba en España a la ópera.

A finales del siglo XIX, tanto en España como en Hispanoamérica comienza a ponerse de moda el género chico, teatro musical que tiene su antecedente en la tonadilla dieciochesca y que se caracteriza por ser una obra teatral breve, en un acto, de carácter cómico y representada en las sesiones por horas de algunos teatros madrileños. En este momento es fundamental el papel que juega América según ponen de manifiesto diferentes investigaciones como la de Victoria Eli y Consuelo Carredano. Nos hablan del contexto americano como un espacio para la experimentación y la transformación del género zarzuelístico español. Obras que se estrenaron en España, al año siguiente tenían gran éxito en América, como analizaremos a continuación. Y ese periodo de transición se vio reforzado por la segunda etapa de la zarzuela en España a partir

²² Reflexión de ABELLÁN, José Luis en GONZÁLEZ, Celsa Alonso. "La música española y el espíritu del 98". En *Cuadernos de música iberoamericana*, 1998, no 5, p. 80.

²³ Estudios de Barbieri sobre teatro lírico español: BARBIERI, Francisco Asenjo. *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*. José M. Ducazcal, 1877; Barbieri, Francisco Asenjo. *La zarzuela*. Vol. 2. Música mundana, 1985; Barbieri, Francisco Asenjo. *Documentos sobre música española y epistolario*. Vol. 2. Fundación Banco Exterior, 1988.

de 1850, una revalorización del género que llegó en oleadas a Hispanoamérica donde se construyeron espacios escénicos dedicados exclusivamente al mismo²⁴.

Existe una relación directa del teatro lírico que se representaba en Europa y las que después se llevaban a escena en América durante el siglo XIX, ya que la élite latinoamericana consideraba los modelos europeos referentes importantes. Por ello, en cierta forma, inspirarse en esos modelos era considerado una condición para superarse y sentir que se habían transformado en una sociedad desarrollada.

La zarzuela adopta la consideración de espectáculo lírico nacional por excelencia, en el marco del nacionalismo de cuño unionista y centralizador de O' Donnell que llega a los países del Río de la Plata desde comienzos del siglo XIX, pero que no se asienta hasta mediados del mismo. Al principio, sería juzgada por generaciones posteriores como una servil imitación de la ópera italiana y la ópera cómica francesa, que tanto asentamiento habían tenido en el continente americano. La zarzuela acabaría teniendo más éxito aún porque se convertirían en parte de su música popular, al incorporar elementos castizos y pintorescos. El periodo de auge lo vivirá entre 1850-1936, un poco más tarde respecto a España.

Espanoles en la escena lírica Rioplatense: teatro lírico español. Una larga tradición (1850-1880)

El fenómeno de la zarzuela española en el Río de la Plata se ha denominado como una “ola inmigratoria de origen hispano”²⁵, lo que nos hace comprender la validez e importancia que este acontecimiento ocasionó en tierras hispanoamericanas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. A su vez, podemos trasladar este proceso de movimiento poblacional al ámbito cultural y, en concreto, al de la música. Desde mediados del siglo XIX, las Compañías españolas llegaban y se establecían en el continente americano, permaneciendo largas temporadas en los diferentes teatros. Según Eli Rodríguez y Consuelo Carredano²⁶, el epicentro de este asentamiento artístico fueron Valparaíso y Santiago de Chile, considerados los centros más importantes de difusión del

²⁴ CARREDANO, Consuelo; ELI RODRIGUEZ, Victoria y (eds.) “La música en Hispanoamérica en el siglo XIX”. Serie. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 201.

²⁵ GIMÉNEZ, Emilio, A. “Presencia y arraigo de la zarzuela en Argentina”. En *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 2-3, 1997, p. 476.

²⁶ CARREDANO, Consuelo; ELI RODRÍGUEZ, Victoria y (eds.) *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. op. cit. p. 207.

género en el continente americano, aunque deben tenerse en cuenta otros centros muy importantes de difusión del género como fueron Buenos Aires y La Habana.

Son varias las compañías que desde mediados del siglo XIX se encuentran registradas en territorio rioplatense, principalmente a través de la prensa y los programas de mano locales. De igual forma, la prensa española anunciaba sus viajes y giras por Hispanoamérica en las secciones teatrales desde mediados del siglo XIX²⁷. Se trataba de Compañías que actuaban con los mismos elencos tanto en las capitales como en los teatros de las distintas regiones del interior del País. Lo mismo sucedía con los compositores, directores de escena y empresarios teatrales que solían viajar con todo el elenco.

Un ejemplo de la presencia de estas agrupaciones españolas de zarzuela en el Río de la Plata fue la llegada de la Compañía del actor Francisco Torres a Buenos Aires, que en 1854 representó en el Teatro de la Victoria la zarzuela *Jugar con Fuego* de Barbieri, creando un precedente en la construcción de un teatro para la realización de este género. Se trató del Teatro del Porvenir, fundado el 12 de octubre de 1856. Es en ese año cuando llega al Río de la Plata el pianista, cantante y director de orquesta español José Amat²⁸, que también lleva a cabo una intensa actividad escénica en Brasil y Montevideo²⁹. Durante estos primeros años de asentamiento, el repertorio seleccionado pertenece principalmente a Barbieri, Gaztambide y Oudrid, defensores del género y del renacimiento de la zarzuela en la Península y, por tanto, en territorio americano.

Los estudios de Ayestarán, se centran principalmente en las representaciones llevadas a cabo en el primitivo espacio de comedias de la ciudad, la Casa de Comedias, después llamado Teatro San Felipe, aunque también cita representaciones del Teatro Solís³⁰. En este estudio y como hemos comprobado en el apartado anterior, el autor recoge de forma general información sobre los ámbitos teatrales que ampararon a la zarzuela en los primeros tiempos de su asentamiento y

²⁷ El papel que juega la prensa fue crucial y puso en contacto los dos lados del Atlántico en el ámbito cultural, caricaturas, críticas teatrales en los diarios y revistas culturales y políticas se hacían eco de los principales intérpretes del género lírico español. Por ejemplo, La Revista La España Cómica 1889-1890, Revista Gedeón, Muchas Gracias (con críticas satíricas en su sección "Teatro Pello" o "Teatro Pezao", El duende (sección "notas musicales"), *Nuevo Mundo, El arte del Teatro*.

²⁸ José Amat. Compositor, profesor, director de orquesta y tenor español que llegó a Buenos Aires en enero de 1854 tras un largo periplo por Montevideo y Río de Janeiro donde residía desde 1848. En Montevideo interpretó una serie de lieder de Franz Schubert. En Buenos Aires fue director de la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires (1855-1856). Se centró en impulsar la zarzuela en Buenos Aires y por ello fue considerado uno de los primeros empresarios teatrales de zarzuela en la región rioplatense. En CASARES RODICIO, Emilio. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Op. cit. Vol.1., p.79.

²⁹ CASARES RODICIO, Emilio. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Op. cit. p.1160.

³⁰ AYESTARÁN, Lauro: *La música en el Uruguay*. Montevideo: SODRE, 1953.

desarrollo de la actividad artística en la ciudad. Por otro lado, no podemos obviar el estudio inédito *Repertorio de compañías extranjeras de teatro, ópera, opereta y zarzuela presentadas en el Teatro Solís (1893-1933)* elaborado desde la archivología por Denniel, Islas y Moreira a partir de los datos extraídos de *bordereaux*, programas y prensa sobre las primeras compañías de zarzuela en Montevideo³¹.

Este asentamiento fue claro a mediados del siglo XIX, aunque como se ha afirmado, ya en el siglo XVII había constancia de la presencia de las Compañías que realizaban representaciones compuestas con escenas simples y con un número justo de intérpretes. Hablamos del año 1800:

Las zarzuelas dieciochescas pasaron al Montevideo colonial alrededor del 1800. En el inventario de la Casa de las Comedias levantado entre 1814 y 1816 se registran libretos de zarzuelas conservadas en su archivo “El que de ajeno se viste” y “Las tramas burladas”. Además se conservaban las partituras y partes de otras dos: “El Licenciado Farfulla” y “La majestad en la aldea”. No hay, sin embargo, indicación expresa de que ellas se ejecutaran en Montevideo³².

En la década de los cincuenta del siglo XIX, el Teatro San Felipe, que sustituyó a la primitiva Casa de Comedias, y el Teatro Solís, recogían a las principales compañías de zarzuela que llegaban de España. El primer empresario teatral lírico al que se hace referencia es Fernando Quijano que fue quien trajo por primera vez a artistas españoles a la capital uruguaya³³. En los primeros elencos de cantantes españoles que desembarcan en Uruguay y de los que tenemos constancia a través de los registros, encontramos a artistas como Micaela Roca, Petronilla Serrano o la gran cantante y actriz Matilde Duclós³⁴. La prensa recoge el dato del éxito la Compañía Dramática Española de Duclós, considerada una de las primeras cantantes y

³¹ DENNIEL María Isabel; ISLAS Inés Nilda; MOREIRA Gladis. B.: *Repertorio de compañías extranjeras de teatro, ópera, opereta y zarzuela presentadas en el Teatro Solís (1893-1933)*. Trabajo para optar al título de Licenciado en Bibliotecología. Mecanoscrito depositado en la Biblioteca de la Escuela Universitaria de Bibliotecología y Ciencias Afines “Ing. Federico E. Capurro”, Montevideo, 1984.

³² FORNARO, Marita et. al. “Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos”. *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 13, 2007, 247.

³³ *Ibidem*, pp.252-257.

³⁴ Fue una de las primeras empresarias y también cantante lírica que llegaron al Río de la Plata. Está registrada su primera actuación con su propia compañía en Buenos Aires en el primer Teatro Colón en 1856. Con esta compañía formada por Rosario Segura, los actores Enamorado, Torres y Frago, actuaron en distintos teatros porteños como el Argentino, Porvenir, Victoria y Alegría para continuar con su gira en Uruguay donde actuaron en el Teatro Solís en la temporada de 1859. En CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, vol. 1, p.679.

empresarias españolas que obtuvo grandes triunfos en Buenos Aires y en el Uruguay, en torno a 1856-1857³⁵.

Este primer periodo de 1850: Incluye los primeros números sueltos de zarzuelas presentados en la Casa de Comedias, las piezas llamadas “princesas” o “princesillas”, que Lauro Ayestarán cita como vinculadas al género, y la fundación de la primera compañía de zarzuela creada en Montevideo, en torno a la actriz y cantante española Micaela Roca y con intervención de los actores nacionales Fernando Quijano y su madre Petronila Serrano³⁶. También deben citarse las numerosas zarzuelas representadas en el Teatro Solís y en el San Felipe, sucesor de la Casa de Comedias. Debe señalarse incluso la inauguración del Teatro Cíbils de Montevideo en 1871 con *El Secreto de una Dama* de Luis Rivera y Asenjo Barbieri, estrenado en Madrid en 1862³⁷.

Por otro lado, el grupo de investigación dirigido por Marita Fornaro se centra en las representaciones llevadas a cabo en el Teatro Solís desde su inauguración en 1856, cuando comenzó con una gestión de carácter privado, hasta que en el año 1937 pasó a ser un organismo adquirido por la Intendencia Municipal. En el caso de Uruguay, contamos con datos precisos que constatan la presencia de 103 compañías distintas sólo en el teatro Solís entre el periodo comprendido entre 1856 y 1930³⁸. En los cuarenta años contemplados en la investigación quedaron registradas 247 compañías extranjeras de teatro, ópera, opereta y zarzuela, de las

³⁵ FORNARO BORDOLLI, Marita; et. al. “Presencia e influencia española en el Teatro Solís... op.cit.p.679.

³⁶ Lauro AYESTARÁN: *La música en el Uruguay*. op.cit.p.248.

³⁷ FORNARO BORDOLLI, Marita. “Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica...”. op. cit. p. 139.

³⁸ FORNARO, Marita; SALÓN, Marta; CARREÑO, Graciela; BUXEDAS, Jimena; MAUTTONI, Cecilia: “Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos”. Departamento de Musicología, Escuela Universitaria de Música, Universidad de la República del Uruguay. En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol.13, 2007.p. 6.

El equipo de investigación está constituido por los siguientes docentes del Departamento de Musicología de la Escuela Universitaria de Música, integrantes de su Grupo de Investigación (GIDMUS): Graciela Carreño, Marta Salom, Jimena Buxedas, Cecilia Mauttoni, Ana Lecueder, Ernesto Abrines, Verónica Calcagno, Gabriela Selgas. Esta investigación ha sido realizada en el marco de los proyectos “El Teatro Solís en el entramado sociocultural uruguayo”, financiado por el Fondo Clemente Estable, DINACYT, Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay, 2007 – 2008; Proyecto I+D “La música popular en el Teatro Solís. De las cupleteras y los bailes carnavalescos al *Canto Popular Uruguayo*”, financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República, 2008 a la fecha, ambos proyectos con el Teatro Solís como institución asociada; Proyecto “El Teatro Larrañaga de Salto en la actividad cultural de la región”, financiado por la Escuela Universitaria de Música con apoyo de la Comisión de Patrimonio del Departamento de Salto, de 2008 a la actualidad, desde 2009 como parte del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Polo Regional Litoral Noroeste. La elaboración de este trabajo por parte de Marita Fornaro tiene lugar en el marco del Proyecto I+D “Música y cultura en la España del siglo XX: dialéctica de la modernidad y diálogos con Hispanoamérica” Ministerio de Ciencia e Innovación, España (Ref.: HAR2009-10865). Responsable Académico: Dr. Ángel Medina Álvarez, Universidad de Oviedo.

cuales 103 eran españolas; le siguen en número las italianas, con un total de 84, y las argentinas, 27. Respecto a la autoría de las obras representadas por estas compañías, los datos son clarificadores: 1.091 obras de autores extranjeros, y sólo 39 de origen uruguayo, lo que da por resultado un 96, 55^o% de autorías extranjeras.

La relación entre teatro y teatro musical es también bastante significativa: 185 compañías de teatro y 124 compañías dedicadas a la ópera, la opereta y la zarzuela³⁹. (véase gráfico 1).



Gráfico1. Compañías de teatro, ópera y zarzuela en el Teatro Solís de Montevideo entre 1856 y 1930.

Esta investigación sobre el teatro musical en Uruguay iniciada en 2004, se centra en los teatros Solís de Montevideo y el Teatro Larrañaga de Salto. El exhaustivo estudio se ha enriquecido con la búsqueda en prensa histórica y entrevistas a gestores e intérpretes relacionados con la historia del género musical en el Uruguay. Otro trabajo significativo es el realizado por la musicóloga Susana Salgado⁴⁰, principalmente sobre la programación del Teatro Solís en los géneros de la ópera, el concierto y en el ballet, y no tanto en teatro lírico español.

³⁹ DENNIEL, María Isabel, ISLAS, Inés Nilda, MOREIRA, Gladis. DENNIEL, ISLAS y MOREIRA." Repertorio de compañías extranjeras..." op. cit., pp. XXX – XXXVI.

⁴⁰ SALGADO, S. *The Teatro Solís. 150 years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*. Wesleyan University Press, Middeltton, Connecticut, 2003.

Asentamiento y éxito (1880-1931)

No es hasta bien entrado el siglo XIX cuando el espíritu del género chico se asienta, sobre todo en Argentina, y comienza a haber una competencia destacada entre los distintos empresarios, elencos y artistas españoles. Era frecuente que se representase la misma obra en la misma fecha, pero en diferentes salas. Incluso las representaciones se realizaban hasta tres veces en un mismo día y la prensa evidenciaba esta situación de competencia entre los diferentes teatros.

Al igual que en España, donde se vivía un momento de revalorización y auge del género de la zarzuela, en el Río de la Plata también se vivía idéntica situación. Tras un primer acercamiento, el género se fue asentando y las compañías acudían cada año con los mismos elencos, realizando giras por las distintas capitales y ciudades provinciales de Argentina y Uruguay.

En la primera década del siglo XX, las Compañías españolas de zarzuela tuvieron muy buena acogida en los principales teatros del Río de la Plata y también en las salas pequeñas o pequeños espacios escénicos. Una de las causas de tal recibimiento era el prestigio que los elencos de artistas habían adquirido en sus anteriores visitas. Los estudios previos realizados por el grupo de investigación de Marita Fornaro, los archivos recopilados en el CIDDAE⁴¹ y los fondos de la Hemeroteca Museo Histórico Nacional y Biblioteca Nacional, permiten constatar que en los años 1911 y 1912 se realizaban más de tres sesiones por sección (vermuts, noche), además de *matinéés* y galas en honor a la comisión de autores, entre otras representaciones. Así, contamos con el dato de la Compañía de Zarzuela Seria-Cómica y de Opereta con dirección artística de José López Silva (1865-1925)⁴² y con artistas de primer nivel como Eugenio Casal y la soprano Amparo Taberner⁴³ que, actuando en la capital uruguaya hacia 1910 obtuvieron gran éxito de crítica. La prensa de la época elogia sus actuaciones otorgándoles mayor relevancia que a las representaciones de opereta o de obras italianas que se ofrecían simultáneamente en los teatros, con la intención de enaltecer el teatro lírico español. Llegaban a hacer hasta veinte representaciones seguidas en un mes, algo impensable en la actualidad.

⁴¹ Grupo de Investigación responsable GIDMUS "Música, escena, escenarios en el Uruguay de los siglos XX y XXI". Trabaja con estrecha vinculación con el Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Noroeste (CIAMEN). Este grupo de investigación realizó un trabajo de documentación en el teatro Solís de Montevideo para la creación de su base de datos. La base de datos más grande del país sobre documentos referidos a la música, a partir de los programas y afiches de espectáculos. En la actualidad la base de datos cubre dos periodos: el de administración privada del teatro (1856 – 1937) y el de la reapertura (2004).

⁴² CASARES RODICIO, Emilio, "López Silva, José". En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. op. cit.* vol. 2.p.116.

⁴³ CASARES RODICIO, Emilio, "Taberner, Amparo". En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. op. cit.* Ibídem, vol. 2.pp. 756-757.

En la etapa final del siglo XIX, son varios los teatros que ofrecen representaciones de zarzuela y compiten entre ellos por realizar la mejor oferta escénica. En el caso de Uruguay, un dato significativo es el de las representaciones de zarzuela en el Teatro San Felipe de la empresa Pastor y Garrido que, curiosamente y como cita Eneida Sansone en sus fichas manuscritas, “(al parecer, el Solís y el Politeama no tenían actividad esa semana)⁴⁴” por ello, la presencia de la zarzuela en el Teatro San Felipe. La misma Compañía también queda registrada en el Teatro Solís en 1890. Otros espacios significativos para el desarrollo de la zarzuela en Uruguay en este periodo serían los teatros Cibils, Politeama, Odeón, Urquiza, el Centro Gallego, 18 de Julio, Nacional, el Casino y el Teatro Catalunya. En el interior del país destacamos los teatros Florencio Sánchez en Paysandú, teatro Larrañaga de Salto y el Teatro Mació de San José, o el de Tacuarembó y el de Melo, por acoger representaciones de teatro lírico español en dicho periodo. Destacaban especialmente los espacios escénicos de las ciudades que se encontraban en el margen del Río Uruguay, ya que las compañías viajarían recorriendo ese trayecto en barco y podrían acceder de forma sencilla a estos lugares para completar sus giras.

Las programaciones de los Teatros Solís y San Felipe ponen de manifiesto la presencia de la intensa actividad artística del género español en ambos espacios en el mismo periodo. En las temporadas de 1885, 1886 y 1889 del Teatro Solís aparece registrada la Compañía de Avelino Aguirre que venía del Teatro Apolo de Madrid, presentando un complejo repertorio con zarzuelas de entidad como: *La tempestad* de R. Chapí (1851-1909), estrenada en el Teatro Apolo de Madrid en 1882, *Marina* de E. Arrieta (1821-1894), estrenada en 1871, *Los sobrinos del Capitán Grant* de Manuel Fernández Caballero (1835-1906), estrenada en 1877, *Campanone* de Carlos Olona, estrenada en 1905, Carlos Frontaura y José Cruz Rivera Giuseppe Mazza (1806-1885), *La Guerra Santa* de Enrique Pérez Esrich (1829-1897), *El barberillo de Lavapiés* de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1874, entre otras. En ese mismo año, en el Teatro San Felipe triunfaba la compañía de zarzuela del empresario Romeral y Mora. También tenemos constancia de que en ese periodo, en 1889, tuvieron lugar varias representaciones de zarzuela en el teatro Cibils y en el Politeama⁴⁵.

Las principales Compañías españolas de zarzuela que desarrollaron su labor interpretativa en los teatros uruguayos durante el periodo final del siglo XIX y comienzos del XX hasta la década de los años 30 son las siguientes: Compañía de Andrés Cordero (1898), Compañía de Leopoldo

⁴⁴ SANSONE, Eneida. “El Coliseo”. Notas manuscritas p. 19. *Caras y Caretas*, nº4, 10/8/1890. (Archivo Literario, Biblioteca Nacional Uruguay).

⁴⁵ Programas de Mano, CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo.

Durón (1898), Pretel-Pinedo (1898), Julio Ruiz (1899), Vicente Royo (1899), Vidal Silva-Campos (1900), Emilio Orejón (1900,1901) , Palmada (1902,1903, 1905), José y Luis Croadara (1905), José Talavera (1906), Alonso Roig (1907), Juan Gil Rey (1906), Ortas-Sanchiz (1910), Federico Carrasco (1900, 1903, 1904? 1905,1911); Romo-Viñas (1919, 1920); Sagi Barba (1905, 1906, 1907, 1914, 1916, 1930,1931), Vela-Guiro (1922), Emilio Carreras (1910,1911,1912) y la de Fernando Vallejo (1930), entre otras⁴⁶.

En las primeras décadas del siglo XX se vive el periodo de esplendor de la actividad artística de las compañías asentadas en Argentina y Uruguay. Éstas adquieren fama por sus éxitos en años anteriores, logrando muchos beneficios económicos gracias a un público fiel que posibilita que se consolide la zarzuela como un género musical popular. Dicha situación propicia que se genere una tradición vocal protagonizada por cantantes locales. El desarrollo del sainete criollo⁴⁷ y la participación de artistas de la zona, cambia la visión que se tenía del género, dando origen a la composición de nuevas obras de carácter local, cuyas particularidades se evidenciaban con especial énfasis en los textos.

Se interpretan obras en teatros de todo el país. Nuevamente tenemos una zarzuela en una inauguración importante: *Los Diamantes de la Corona* de Francisco Camprodón y Asenjo Barbieri se elige para abrir el Teatro Escayola de Tacuarembó en 1891⁴⁸. Es la época de más intensa actividad de compañías españolas. También se da una tímida creación local dentro de las reglas del género, y, muy importante para la historia de la dramaturgia y el teatro musical uruguayo, se desarrolla la reelaboración local en géneros rioplatenses ⁴⁹.

A comienzos del siglo XX, los teatros rioplatenses optan por programar títulos del género chico como el sainete, las variedades y la revista; y predomina la opereta frente a la zarzuela grande. Este fenómeno se fue acentuando, y llegan a prevalecer las obras de carácter cómico-teatral,

⁴⁶ Véase Tabla 7. Compañías de zarzuela en Montevideo, Uruguay (1898-1931).

⁴⁷ Para la definición de “sainete criollo” debemos indicar que se trata de un género en continua evolución a comienzos del siglo XX, adoptando diferentes significados. En esta primera década del siglo XX, los diferentes tipos de obras de temática campesina, gauchesca en su mayoría, vienen a modificarse por argumentos donde predomina el contexto y las historias de carácter urbano. Por tanto, encontramos definiciones de este género como sainete lírico criollo, el dramón gauchesco, el sainete de indagación y entretenimiento, de divertimento y moraleja, el grotesco criollo, entre otros. Quizá sería adecuado establecer como ejemplo de lo que entenderíamos por género chico la obra *Marta Gruni* de Lamarque Pons, basada a su vez en el drama de Florencio Sánchez, estrenada en el Teatro Politeama en 1908.

⁴⁸ El Coronel Carlos Escayola, por entonces Jefe Político y Militar del Departamento de Tacuarembó, es señalado como padre de Carlos Gardel por los defensores de la nacionalidad uruguaya del famoso cantante.

⁴⁹ FORNARO BORDOLLI, Marita. “Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica...”op.cit. p. 139.

cotidiano, mundano, en los que se abusaba de las que se abusaba de los clichés populares; se dejan de lado las temáticas historicistas o de temática amorosa. A esto se añade la incorporación del cinematógrafo, lo que supuso la desaparición paulatina del género chico ⁵⁰.

Tras el asentamiento y época de esplendor del teatro musical en las primeras décadas del siglo XX, se pasa a una época de decadencia desde los años 30 que no resurge hasta los años 60. En la mencionada década se produce un momento de renacimiento y difusión del género mediante la proliferación de cantantes procedentes de España y la aparición de nuevos medios de difusión como la televisión. En el caso de Uruguay, será a través de las representaciones llevadas a cabo por los estudios de Radio Sodre. Desde la segunda mitad del siglo XX, la zarzuela pervive en Uruguay gracias a la labor de compañías locales como la de la Familia Scorza. También será fundamental la labor del periodista y músico Jorge Ángel Arteaga quien llevó la zarzuela a la televisión. En conclusión y citando las palabras de Marita Fornaro:

Se fundan compañías nacionales y desarrolla su trabajo de gestor, docente y productor Jorge Ángel Arteaga, responsable de la presencia de la zarzuela en la televisión estatal, en la enseñanza media y en grupos de aficionados en ciudades del interior del país, que dirige hasta su retiro en 2009⁵¹. También debe mencionarse la presencia de la zarzuela en el escenario del SODRE⁵² y en el Teatro Odeón de Montevideo ⁵³.

Con motivo de la puesta en escena de *El barbero de Sevilla* de Gerónimo Giménez, el diario *El País* de Montevideo se hacía eco de la noticia, reflejando la importancia que la zarzuela ha tenido en la historia musical del Uruguay:

La música lírica española es quizá la más antigua que se cultivó sistemáticamente en Montevideo, dado que su práctica se remonta a la antigua Casa de Comedias, en tiempos coloniales. Los elencos españoles fueron muy aplaudidos por estas

⁵⁰ SOBRINO, Ramón. "La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XXXX: una revisión de las fuentes hemerográficas". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3. 1996, 97.p.213.

⁵¹ Jorge Ángel Arteaga ha sido uno de los principales colaboradores de esta investigación, a la que ha aportado sus documentos, su memoria y su pasión por el género.

⁵² SODRE, Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, actualmente Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos, empresa pública de carácter nacional.

⁵³ FORNARO BORDOLLI, Marita. "Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica...", op. cit. p. 140.

latitudes, entre ellos las compañías de Emilio Sagi Barba, y luego la de su hijo Luis Sagi Vela.

Paralelamente se fueron desarrollando las compañías locales que cultivaron el género, que con el correr del tiempo, a medida que los elencos españoles se alejaron, fueron acaparando al público del género. En el desaparecido Teatro Odeón hubo un elenco de zarzuela, patrocinado por el Ministerio de Educación y Cultura que funcionó desde 1975 hasta 1985. Uno de las figuras que cultivó la zarzuela local fue Jorge Ángel Arteaga, quien fue recordado en la Embajada de España el pasado jueves, cuando tuvo lugar el lanzamiento de este nuevo Barbero de Sevilla que se avecina⁵⁴.

La visión del repertorio lírico español en el Río de la Plata (1898-1931)

El movimiento constante de las compañías de zarzuela de una orilla a otra, de un continente a otro, llevó aparejada de forma directa la fluidez de los intercambios relacionados con el repertorio representado. Según afirma Emilio Casares:

El imperio de la zarzuela se extendió por toda América en sincronía casi milagrosa con la península. Desde la Ciudad del Plata en Argentina hasta la de Monterrey en México, pasando por todas las ciudades hispanas, donde incluso se dio una producción zarzuelística tan específica como la denominada zarzuela cubana⁵⁵.

Es posible comprender por qué tuvieron tan buena recepción, debido a que las obras que se representaban revivían situaciones reales que se podían dar en ese momento tanto en España como en Hispanoamérica. Las escenografías, la música y el libreto interpretados por los cantantes, actores, coro, orquesta y en ocasiones bailarines, invitaba a que el público se pudiera identificar de forma directa a través de un lenguaje y formas de expresión que conocían, el castellano. Además, con la abundante cantidad de población inmigrante española que acudía a las representaciones, era fácil que los espacios escénicos destinados a tal fin rebosaran de afluencia de un público fiel.

⁵⁴ <http://www.elpais.com.uy/divertite/teatro/zarzuela-pequena-grandes-objetivos-sodre.html> (Consultado 12/12/16).

⁵⁵ CASARES RODICIO, Emilio. *Historia Gráfica de la Zarzuela*. Música para ver. Madrid: ICCMU, 1999, p.17.

En los repertorios interpretados, aparecía una gran diversidad de calificativos que adquirió el género lírico español a finales del siglo XIX (1870). Emilio Casares, basándose en el estudio de Luis Iglesias de Souza, cita la cantidad de trescientas setenta y nueve variedades o apelativos del género⁵⁶. Variedades que han podido ser recogidas a través de los programas de mano y diversas fuentes documentales:

*Apropósito, boceto lírico dramático, cuento de acción, comedia lírica de costumbres populares, episodio cómico-lírico, fantasía cómico lírica, humorada lírica, humorada satírica, juguete cómico-lírico, pasatiempo, pasillo, pochade, vaudeville, viaje cómico-lírico*⁵⁷.

Los libretos son una fuente de información esencial para conocer en profundidad el género de la zarzuela. En los textos que llegaban al Río de la Plata, apreciamos que los autores de teatro en su mayoría son los que van a realizar los textos de los libretos de los sainetes, revistas y zarzuelas. Hay mucha influencia en estos textos del teatro francés y de la opereta vienesa. Es un hecho muy notable que literatos de renombre en ese momento como Jacinto Benavente, Fernández Shaw o López Silva, se mostraran interesados en escribir libretos de zarzuela con argumentos de inspiración romántica, hechos históricos, amatorios, mientras que los de la zarzuela chica estaban más orientados al realismo y posromanticismo.

A finales del XIX y comienzos del XX, con el género breve como el sainete y la revista, comienza a haber un mayor reflejo de los contenidos y rasgos formales del realismo, rompiendo con el halo de romanticismo e historicismo de los argumentos de las zarzuelas de la Restauración⁵⁸. Los ideales se implantaban, la sociedad quedaba reflejada y las inquietudes sociales se trasmitían al público de forma directa o, en ocasiones, camuflados a través de la música y el texto que componían los libretos de las obras.

Respecto a los argumentos de carácter hispánico, estos “contenidos” pueden verse asimilados de distintas formas. Este es el caso de la zarzuela *La Gran Vía* de Chueca, sobre la que Andrés Jiménez realiza un estudio poniéndola en relación a la situación militar de la pérdida de las

⁵⁶ IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *El teatro lírico español: Ensayo de catálogo*. Letras AE. Diputación Provincial, 1991.

⁵⁷ FORNARO, Marita; SALOM, Marta; CARREÑO, Graciela y BUXEDAS, Jimena, “El archivo del Teatro Solís de Montevideo: análisis de la inserción del Teatro en la sociedad uruguaya a través de los programas de espectáculos, 1856-1930”. En *Boletín Música Casa de las Américas* n°17, La Habana, 2007.p. 26.

⁵⁸ ESPÍN TEMPLADO, Mª Pilar. “Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero” En *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol.2-3. 1997, pp.57-72.

colonias del 98. La obra fue clasificada originalmente como revista lírico-cómica, fantástico-callejera en un acto y después zarzuela en un acto y cinco cuadros compuesta en 1886 donde con sentido del humor y un tono satírico-cómico, el libreto de Felipe Pérez y González exponía las preocupaciones políticas y sociales del Madrid del momento⁵⁹. Analizando el argumento, Jiménez en su artículo “Madrid y el Teatro lírico español a partir de 1900”, afirma que en *La Gran Vía de Chueca* se puede comprobar en el momento justo del “Pasodoble de los Sargentos” cómo los soldados de las tropas militares son unos completos analfabetos y esas deficiencias quedan expuestas al público. Este hecho puede asimilarse con lo que realmente estaba pasando e iba a ocurrir en la catástrofe consumada en 1898, tras la cual la crítica militar sería sustituida por un fervor patriótico explícito en contadas obras⁶⁰.

Otro ejemplo similar es la zarzuela *Cádiz*, con música de Chueca y Valverde y libreto de Javier de Burgos, estrenada en el Teatro Apolo en 1886. El pasodoble o marcha con la que finaliza el primer acto de la obra pasó a ser utilizado como un segundo himno nacional, e incluso se le buscó nueva letra, en el tiempo de la pérdida de Cuba y Filipinas. Un himno de clara significación patriótica en los momentos tan críticos que vivía España con la pérdida de las últimas colonias:

¡Que vivan los valientes
que vienen a ayudar
al pueblo gaditano
que quiere pelear.
Y todos con bravura
esclavos del honor
juremos no rendirnos
jamás al invasor!⁶¹

En la zarzuela *Don Gil de Alcalá*, también denominada ópera de cámara, con música y libreto de Manuel Penella Moreno, estrenada en 1932 en el Teatro Novedades de Barcelona, también vemos estos intercambios. Teniendo en cuenta que “Penella fue un compositor que dedicó su inspiración a cualquier tipo de música teatral y que recorrió gran parte del mundo de habla hispana dirigiendo y estrenando composiciones propias y dando a conocer otras de las de más

⁵⁹ JIMÉNEZ, Andrés. “Madrid y el teatro lírico español a partir de 1900: modernismo y regionalismo”. En *Ars Longa*, número 17, 2008, pp.91-104.

⁶⁰ *Ibídem*, p.95.

⁶¹ bdh.bne/es/bnearch/biblioteca/Cadiz Paso doble: [episodio nacional cómico lírico dramático]/qls/Chueca, Federico (1846-1908)/qls/bdh000066110;jsessionid=CA02BDE62D4D7D3CB0AEC33C77E959F8 (Consultado 14/12/16).

éxito en su momento”, comprendemos el gusto y el interés del mismo por la temática escogida⁶². El contenido de la obra se desarrolla en la España virreinal, en Veracruz a finales del siglo XVIII. La contextualización en la España colonizadora, los criollos y los españoles como protagonistas, está presente en toda la obra mezclado con la trama amorosa. La Niña Estrella, una huérfana criada por el Virrey de la ciudad, se casa por obligación con un viejo noble, Don Diego cuando realmente ama a Don Gil de Alcalá, un apuesto soldado español. Luchas entre bandidos y con los indios zacatecas, los personajes mestizos, a la vez que recuerdos a paisajes madrileños, acentúan ese interés del que hablamos por plasmar en el teatro lírico musical español la historia de España y su relación con Hispanoamérica. Podemos verlo en el texto que canta la Niña Estrella en el diálogo con Maya:

Niña Estrella: “Dominada nueva España
terminó nuestra campaña,
y al fin libre,
vida mía,
en tus brazos me verás”⁶³

En este periodo final del siglo XIX, los valores musicales alcanzan mayor desarrollo ya que intelectuales españoles, músicos y dramaturgos defienden una corriente de pensamiento que alcanzó gran desarrollo y afectaba de forma directa a sus composiciones y creación de un movimiento musical determinado. Barbieri, Inzenga y Chapí defendían con fuerza la labor de las bandas y orfeones, la tonadilla y la zarzuela. La idea común era enfatizar los valores nacionales a través de la música. A partir de 1900, las consideraciones son muy contradictorias. Revistas como *Germinal* y *Alma Española* recogen opiniones de todo tipo respecto al “género chico”. Las más críticas lo califican como un género corrupto, depravado o verde; por el contrario, otras ofrecen una visión educativa del género como motor para la regeneración de nuestro teatro⁶⁴. En 1900, Gil Parrado desde *Germinal* (donde escribían Maeztu, Baroja y Blasco Ibáñez entre otros) y Fray Candil desde *Alma Española*, en 1903, intervinieron en el debate a favor del “grande género chico”⁶⁵.

⁶² ALIER, Roger; AVIÑO, Xosé; MATA, Francesc Xavier. *Diccionario de la zarzuela: biografías de compositores, argumentos y comentarios musicales sobre las principales zarzuelas del repertorio actual*. Daimon, 1986, p.239.

⁶³ *Ibíd.*, p. 240.

⁶⁴ SOBRINO, Ramón. “La crisis del género lírico español en la primera ...”, *op.cit.*pp. 213-233.

⁶⁵ ALONSO GONZÁLEZ, Celsa “La música española y el espíritu del 98”, *op. cit.* p..92.

Desde finales del siglo XIX, comienza a producirse un intercambio constante de programación. Obras que se estaban estrenando en España se llevan a Argentina y Uruguay e incluso muchas se estrenan directamente en estos dos países, por lo que las programaciones en muchos casos son semejantes en ambos continentes, aunque existan excepciones. Un hecho que une a Uruguay con Argentina es la comunicación a través del río Uruguay, verdadero eje cultural, que será una importante vía de comunicación de las compañías españolas que circulaban entre capital uruguaya la capital argentina y ciudades del litoral del Río Uruguay uruguayas y argentinas.

Por otro lado, muchas de las zarzuelas que se representaban en España, muy pronto se llevaban a escena en territorio rioplatense, en ocasiones con un periodo de escasos meses de diferencia. Esto es significativo, si tenemos en cuenta que el viaje en vapor duraba aproximadamente tres meses y que la compañía viajaba al completo utilizando el tiempo del viaje para aprenderse las obras con su propio piano a cuestas, profesores de canto, decorados y demás elementos teatrales. Por tanto, la mayoría de las obras que se llevaban a cabo en el ámbito hispanoamericano se habían estrenado previamente en España, pero en ocasiones sólo las diferenciaba un lapso de cinco o seis meses desde su presentación y algunas incluso eran estrenadas en territorio americano. En el caso de Chapí, la mayoría de las obras que fueron interpretadas en los teatros Uruguayos como el Solís o el Teatro Larrañaga de Salto fueron estrenadas con tan solo un periodo de 6 años desde su debut en Madrid: “Las primeras obras de Chapí ubicadas en el Archivo del Teatro Larrañaga fueron interpretadas en 1896, que aparece como un “año Chapí”: *Las campanadas, El Organista, Las tentaciones de San Antonio, La leyenda del Monje, El tambor de granaderos*” llevadas a cabo por la compañía Vicente Royo [...]”⁶⁶.

El caso del predominio de composiciones de Ruperto Chapí en Uruguay, ha motivado a Marita Fornaro a organizar un estudio sobre la importante presencia de su obra en Uruguay a finales del siglo XIX. Esta investigación recoge cifras muy significativas que confirman la interpretación de composiciones que se representadas en los principales espacios escénicos de España y que continuaban con sus representaciones en el Río de la Plata ⁶⁷. Como ejemplo cabe citar que en 1893 la “Compañía de Zarzuela seria y cómica” dirigida por Avelino Aguirre incluye en su temporada *La Bruja, El rey que rabió y La tempestad*. En los últimos años del siglo XIX varias

⁶⁶ FORNARO, Marita, *Ruperto Chapí...* op. cit. p.6.

⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 137-153.

compañías ofrecen obras del maestro⁶⁸. Por lo tanto, en relación a su puesta en escena en Uruguay, Marita Fornaro afirma que el desarrollo y número de representaciones fue desbordante:

En lo referido al nivel regional, pueden establecerse diferentes circuitos, por ejemplo el del litoral del Río Uruguay, ya fuera desde Montevideo, siguiendo la costa uruguaya, o por la costa argentina.

Varios programas salteños, por ejemplo, ofrecen pistas para seguir el éxito de Chapí en Buenos Aires. Así, el programa de *El tambor de granaderos* de 1896 anota: “preciosa zarzuela en un acto /.../ representada con gran éxito en todos los teatros de Sud-América y 380 noches seguidas en el Teatro Odeón de B. Ayres”. La “Gran Compañía Cómico Lírica de Zarzuela Española” dirigida por el “primer actor y bajo lírico” Benjamín Molina es la responsable de los éxitos de Chapí en el 96, con Luisa Tomás como primera tiple y Pedro J. Palau como Director de Orquesta.

La Revoltosa es la obra más interpretada de Chapí en Uruguay. Siguiendo con la ciudad de Salto, en 1898 la obra es ofrecida por la compañía de Vicente Royo, y se reitera en la programación de mayo, continuando el éxito obtenido en Buenos Aires, del que también da cuenta la prensa. El programa del día 26 menciona “150 noches en Buenos Aires en el Teatro de la Comedia”. Esta es una de las populares “funciones de moda”, en esta ocasión, “a beneficio de la primera tiple María Lamaña, la cual tiene el alto honor de ofrecerla y dedicarla al bello sexo salteño⁶⁹”.

La Revoltosa se convierte en la obra de Chapí más representada en la primera década del siglo XX en Uruguay, tanto en la capital como en otros departamentos.

Otro ejemplo es el del compositor y empresario teatral José López Silva, quien desarrollará una intensa carrera en el Río de la Plata cosechando grandes éxitos. Como señalan González Peña y Lena Paz: “al morir sus principales colaboradores, con los que se reunía en la tertulia del teatro Apolo, y dar paso el género chico a la opereta austríaca, López Silva emigró a la Argentina, donde alcanzó fama pintando compadritos y pebetas igual que había pintado chulos en Madrid⁷⁰”.

⁶⁸ Ibídem, p.4.

⁶⁹ Ibídem, pp.6-7.

⁷⁰ GONZÁLEZ PEÑA, Ma. Luz y LENA PAZ, Marta: “López Silva, José”. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio (dir.) Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, Vol. I. p. 170.

En la programación del Teatro Solís, en la que la zarzuela brilla especialmente alrededor del 1910, se da una conjunción de figuras de primer orden en torno a Chapí y López Silva. Tomamos como ejemplo el programa del 21 de junio de 1911:

La “Compañía de Zarzuela Serio-Cómica y de Opereta” de José López Silva ofrece –en día de semana de inicio del invierno austral –cuatro secciones, comenzando con *El dúo de la Africana*, *Molinos de Viento*, *El Barquillero* y, como final, *Las dos Reinas*⁷¹.

En la zarzuela de Chapí se anota en el programa: “Esta obra ha sido puesta en escena por su autor, D. José López Silva”. Pero además interesa el nivel de los artistas intervinientes en esta temporada. Junto al propio López Silva, el primer actor y director es Eugenio Casals, quien en 1907 ya actuaba con su compañía en el teatro del Duque de Sevilla, y a quien en 1923 Alejandro Miquis define como “el resucitador de la zarzuela grande”⁷²; se presenta como “otro primer actor” a Valentín González, bajo de extensa carrera en España e Hispanoamérica. González Peña lo sitúa en estas costas ya en 1890, cuando “emprendió una gira que se prolongó tres años cantando las obras más conocidas de Barbieri, Gaztambide, Arrieta, Oudrid y los primeros éxitos de Chapí. /.../ En La Habana permanecieron año y medio, además de recorrer los principales teatros del territorio hispanoamericano, en el que actuó en otras seis ocasiones”.⁷³ Su carrera se desarrolla hasta 1935. Los directores de orquesta son Prudencio Muñoz y R. Estevarena; el primero será también creador de numerosas obras pertenecientes al género ínfimo⁷⁴. Trabajó como director en Cuba, Argentina y Uruguay. Y la presencia de Amparo Taberner, definida por la prensa, en esta temporada, como “una de las artistas de zarzuela mejor equilibradas que por aquí hemos visto”⁷⁵.

⁷¹ Programa del 21 de junio de 1911, CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo.

⁷² GONZÁLEZ PEÑA, Ma. Luz. “Casals Fernández, Eugenio”. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, op. cit. p, vol. 1, p. 415.

⁷³ GONZÁLEZ PEÑA, Ma. Luz. “González, Valentín”. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, op. cit. pp. 908 – 909.

⁷⁴ CASARES RODICIO Emilio: “Muñoz López, Prudencio”. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, op. cit. Vol. II. p. 383.

⁷⁵ *El Bien*, 28.VI.1911, Montevideo.

Es importante citar la situación que vivió Argentina al respecto y concretamente Buenos Aires, desde la llegada y asentamiento del género en la década de los cincuenta del siglo XIX, debido a que el flujo de intercambio de títulos sería constante entre Argentina y Uruguay en este momento. Analizando la programación de los distintos teatros donde se representaban, comprobamos lo importante que llegó a ser este acontecimiento y la cantidad de piezas que se estrenaron y continuaron representándose. Fue significativo el evento que tuvo lugar el 20 de abril de 1894 con el estreno de *La verbena de la Paloma* de Bretón y De La Vega en el Teatro Rivadavia y donde aparece también el actor y empresario Rogelio Juárez, que estudiaremos a continuación. Podemos comprobar que el espíritu que se creó a finales del siglo XIX con estas compañías era de auténtica rivalidad ya que había varias al mismo tiempo e incluso realizando las mismas representaciones en diferentes espacios en una misma ciudad ⁷⁶.

A partir de 1898, destaca la interpretación de *Marina* en el Teatro Mayo por Emilio Sagi Barba y Ramon Allú. Sagi Barba continúa su periplo por el Río de la Plata volviendo cada temporada desde esta fecha clave de 1898, hasta la década de los 30. En 1916 quedan documentadas las novedades que Emilio Sagi Barba trajo al Teatro Victoria de la capital argentina, novedades que fueron recientemente presentadas en Madrid en calidad de estrenos como *Maruxa* de Pascual Frutos y Amadeo Vives y *Margot*, comedia lírica de Gregorio Martínez Sierra y Joaquín Turina. *Maruxa*, cuyo argumento se desarrolla en el campo gallego, tuvo gran repercusión en el público rioplatense, por la cantidad de inmigrantes españoles procedentes de dicha región. A partir de los años 20, el Teatro Avenida se va convirtiendo en la casa de este género en el centro de la Avenida de Mayo de Buenos Aires, donde se siguen recibiendo estrenos y obras españolas líricas de gran prestigio como *La alsaciana* de Jacinto Guerrero ⁷⁷.

Hacia 1920 vamos a poder constatar que las compañías de zarzuela más importantes de tal periodo en España, realizarían las giras en torno a las capitales rioplatenses, por lo que los artistas serían los mismos, al igual que el repertorio representado. En 1923 *El gato montés* de Manuel Penella es interpretada con gran éxito por la tiple española Clotilde Rovira, de enorme trayectoria en estos años y dedicada exclusivamente al teatro musical español. La tiple ya había actuado con la compañía de Juárez en Buenos Aires en 1908 y regresó al año siguiente al Teatro Avenida con la Compañía de Ramón Peña interpretando obras de Sotouillo y Vert como *La leyenda del beso* y *Los gavilanes* de Jacinto Guerrero (1895-1951). Estas obras se repitieron

⁷⁶ GIMÉNEZ, Emilio Alberto, " Presencia y arraigo de la zarzuela en Argentina". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 2-3, 1997, p. 479.

⁷⁷ Ibídem, p. 482.

puntual y frecuentemente durante esos meses debido al entusiasmo del público que lo pedía y acudía fiel a cada representación.

En el mismo año, el impacto de la comedia lírica *Doña Francisquita* de Amadeo Vives y libreto de Romero y Fernández Shaw, creó un fuerte impacto en los teatros y dio lugar a un fenómeno de recepción, haciéndose conocida por toda la población y convirtiéndose en una moda cotidiana el hecho de asistir a estas funciones. Lo significativo es que la compañía que vino a interpretar la obra estaba formada por el propio maestro Vives en España. En el elenco, destacan las figuras de María Isaura como Doña Francisquita, Juan de Cazenade (Fernando), Carmen Caussade (Aurora, "La Beltrana"), Antonio Palacios (Cardona), Beatriz Cerrillo (Doña Francisca) y Ángel de León (Don Matías). Existen datos de la escenografía, representada por Manuel Fontanals y la dirección musical a cargo de Francisco Palos. Tal fue el triunfo que obtuvieron que las representaciones fueron realizándose de forma continua de marzo a agosto. Entre medias, se introducían obras de Amadeo Vives, pero *Doña Francisquita* era la más destacada. Es muy interesante el dato que nos da Giménez, que recoge cómo esta compañía, después de llevar a cabo un número importante de actuaciones en la capital bonaerense, realizaba un paréntesis y marchaba a Montevideo y a las ciudades argentinas de La Plata y Rosario para luego volver de nuevo a Buenos Aires y cumplir otro ciclo de actuaciones en el Teatro Avenida⁷⁸.



Figura 77. Clotilde Rovira en el Teatro La Comedia de Buenos Aires, en *El Arte del Teatro*, año III, núm.58. 18 de Agosto de 1908.

⁷⁸ Ibidem, p. 483.

El periodo final 1926 a 1930 tuvo un desarrollo muy importante, ya que compañías como la de Delgado, Palmada, Mauri, Vallejo, Palacios y el conjunto dirigido por Luis Gimeno, gozaron de una gran recepción en los principales coliseos bonaerenses destinados al citado género músico-teatral: El Teatro Avenida y el Teatro Mayo.

En 1930, en el Teatro Onubia la compañía encabezada por el mismo Jacinto Guerrero interpretó sus propias obras: *El huésped del sevillano*, *Campanella*, *La rosa del azafrán* y *Martierra*. De nuevo las crónicas recogen que el elenco, formado por grandes cantantes españoles como Laura Nieto, Emilia Climent, los tenores Tino Folgar, Francisco Aparicio y Luis Reboredo, los barítonos José Luis Lloret y José Perales, actuaron también en Montevideo para después volver a Buenos Aires y realizar un corto número de actuaciones en el Teatro Onubia. Queda recogida la información del paso en 1930 por el Teatro Avenida del elenco formado por Rafael Palacios y en 1931 de nuevo la presencia en el mismo teatro de Emilio Sagi Barba presentando la obra *La campana rota* de Fernando Obradors, estrenada dos años antes (1929) en el Teatro Apolo de Barcelona. También se pone en escena *La cautiva* de Guridi, estrenada en el mismo año, 1931, en el Teatro Calderón de Madrid y donde la dirección orquestal la llevó a cabo su hijo el barítono Enrique Sagi Barba (véase figura N° 78 *La Cautiva*⁷⁹).



Figura 78. *La Cautiva*. En ABC, (Hemeroteca Digital, 1931).

⁷⁹ *La Cautiva*, Guridi. Noticia diario ABC, Madrid 20/02/1931⁷⁹.

En estos años se prolonga el interés por el teatro musical español y vemos recogidos los títulos: *La pícaro molinera* de Pablo Luna, estrenada en 1928 en el Teatro Circo de Zaragoza, *La marchenera*, también interpretada en 1928 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid y *Baturra de Temple* de Moreno Torroba, estrenada en el mismo periodo y editada en 1930 y *El Cantar del arriero* de Díaz Giles, representada un año antes, 1930 en el Teatro Victoria de Barcelona, *Los flamencos* de Vives y *La castañuela* de Francisco Alonso y Emilio Acevedo, estrenada en el mismo año, 1931, en el Teatro Calderón de Madrid. Se daba la curiosa circunstancia en ocasiones, sobre todo en este último periodo, que estos repertorios líricos de origen español se estrenaban a su vez en España y en América con la misma aceptación. Como es el caso de *Molinos de viento* de Pablo Luna y libreto de Luis Pascual Frutos, estrenada en el Solís de Montevideo y en el Teatro Cervantes de Sevilla en 1910 (en Sevilla el 2 de diciembre), simultáneamente⁸⁰. En este sentido, podemos llegar a la conclusión de que a partir del periodo de los años 20 y, sobre todo, en los años 30, los repertorios llevados a cabo en España y en el Río de la Plata, se presentan simultáneamente, tan solo con meses de diferencia entre el estreno y la fecha de la gira americana.

Los últimos compositores de teatro lírico que tuvieron gran fama y repercusión con sus obras en territorio rioplatense fueron los maestros Federico Moreno Torroba y Pablo Sorozábal. En 1934, el teatro Colón de Buenos Aires, dio cabida a la presencia de una compañía del género formada por el mismísimo Federico Moreno Torroba con destacados intérpretes expertos en su repertorio, que viajaron para la ocasión desde España⁸¹. Estos músicos fueron a dirigir sus propias obras a territorio rioplatense. A partir de este momento, la zarzuela fue cayendo en importancia y su desarrollo fue muy distinto. Debido a las circunstancias históricas que comenzaría a sufrir España a comienzos de la década de los 30, las relaciones con los teatros hispanoamericanos se reducen y las prioridades son otras, por lo que los avances que se estaban produciendo en las novedades de las programaciones de estreno de obras líricas se reducen y estancan. Se introducen otros géneros como la revista, se recuperan obras muy antiguas y también comienza el desarrollo del sainete lírico nacional, propio de cada región, la murga en el caso de Uruguay. Hacia la década de los años 30 del siglo XX, tanto en España como en el Río de la Plata, comienzan a asentarse otras formas de ocio, como el fútbol o el cine, por lo que el teatro lírico español vive una época de decadencia que se reflejará en ambos países. Este hecho será uno de los factores limitadores cronológicos de nuestro estudio.

⁸⁰ FORNARO, Marita; SALOM, Marta; CARREÑO, Graciela; BUXEDAS, Jimena; MAUTTONI, Cecilia: "Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo...", op. cit. p.11.

⁸¹ GIMÉNEZ, Emilio Alberto, "Presencia y arraigo de la zarzuela en Argentina" . En *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 2-3, 1997, p. 485.

Nuevos repertorios: el Sainete Lírico Nacional

En Argentina y Uruguay, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, comienza a desarrollarse un carácter teatral propio del género popular con temas muy cercanos, donde se hacen guiños constantes al habla y a los localismos, así como a la crítica de la sociedad o a la política del momento. También abundan las obras de carácter sentimental en las que se reflejaba ese mundo de la inmigración, de confluencias y coincidencias que mostraban lo que se vivía en un lugar muy concreto de la ciudad donde se hacinaba esta población inmigrante, los conventillos.

Toda esta miscelánea de culturas que llegaban a Argentina y Uruguay, hizo que los literatos y dramaturgos del Río de la Plata se vieran influenciados directamente por estas nuevas corrientes. Se crea así su propio género, con su propio lenguaje, para servir de canal de medio de adaptación y vínculo con la sociedad del momento, introduciendo en todo momento un acercamiento al lenguaje local⁸².

Dado el éxito que tienen las compañías españolas, los uruguayos y argentinos también quieren adaptar el género musical a su cotidianeidad, hacerlo suyo, a su forma de expresión, lenguaje, jergas, costumbres y tradiciones. Es en dicho momento en el que comienza la fusión del género musical. Esto lleva a pensar que los elencos acabaran siendo mixtos, pero no sólo por la participación de los artistas locales, diseñadores, escenógrafos o músicos, sino por el tema de las obras, el motivo, los argumentos, el modo de representarlas, la introducción de músicas y bailes vernáculos. Todos estos factores sumarían una serie de características propias del desarrollo del teatro lírico español en el Río de la Plata⁸³.

A partir de los años 20 y 30 del siglo XX, comienza a surgir el desarrollo de un género autóctono lírico: el sainete lírico nacional, en el que los músicos y actores de la región, introdujeron sus costumbres, folklore, textos con contenidos políticos, sociales, propios de su cultura, en referencia a lo que habían visto durante más de ochenta años venían representando las compañías españolas de renombre. Se produce una adaptación y desarrollo de un género que fue adquiriendo su carácter y al que ellos quisieron ponerle su toque personal, hasta convertirlo en un género musical propio. Aunque tuvo una presencia reseñable, no gozó de un desarrollo tan

⁸² SELLÉS, Carmen Luna. "De lo cómico a lo trágico en el sainete rioplatense". En *Céredí. Centre D'Études et de Recherche Éditer/Interpreter*, n° 7 , 2013, p.1.

⁸³ Este género del sainete criollo ha sido estudiado por Osvaldo Pelletieri y también por Armando Diescépolo en Argentina, mientras que en Uruguay ha sido trabajado por. Pellarolo, Tulio Corella. En su obra: *El sainete español y el sainete criollo*, trabajo de Blanca Amores de Pagella, A. 1965, o el estudio de L. Ordaz y su *Breve historia del teatro argentino*; El grotresco criollo de C. Kaiser-Lenoir 1977; Nemesio Trejo, los Podestá. El trabajo de Nora Mazziotti sobre *El auge de las revistas teatrales argentinas 1910-1934*.

importante como lo tuvo el sainete lírico español. Un ejemplo del característico género musical lo originaría el músico y empresario teatral Rogelio Juárez, uno de los protagonistas del desarrollo del sainete criollo en el Río de la Plata⁸⁴.

Por ello, podemos afirmar que en las ciudades rioplatenses, paralelamente a la representación de obras españolas, francesas e italianas, empezaron a producirse una serie de piezas nativas aferradas al modelo romántico europeo, iniciando un lento proceso de formación de una literatura dramática con particularidades nacionales⁸⁵.

Si nos remontamos al origen de la definición de “sainete” podemos deducir el carácter de este tipo de obras breves, de un acto, de temática costumbrista y popular, representadas en España durante el intermedio o al final de una función. Pues bien, en Argentina, combinado con las formas del circo, dio como resultado una modalidad original conocida como “**sainete criollo**”. El sainete criollo se caracterizó por reflejar las costumbres de la vida en los conventillos, agregando a los elementos humorísticos un conflicto sentimental y una nota trágica. Esta forma teatral se afianzó durante la década de 1920. En la misma época destacaron, además de Carlos M. Pacheco, autores como el dramaturgo Florencio Sánchez (1875-1910), el escritor y político argentino Gregorio de Laferrère (1867-1913) y el también político y escritor argentino Roberto J. Payró (1867-1928).

La poesía, la gracia fina y depurada, no conmueven ya el público educado en las violentas emociones de Juan Moreira. Lo satisfacen la compadrada, el rasgo heroico, la provocación siniestra, la riña sangrienta, el hecho casi delictuoso. Quizá el ejemplo de la zarzuela que, más exigente de la música que del texto, mezcló drama, comedia y melodrama, dio esa libertad creadora al sainete criollo, haciéndolo menos obediente de los cánones establecidos⁸⁶.

El proceso de reelaboración de los géneros españoles puede apreciarse si se analizan los programas de las instituciones teatrales de Argentina y Uruguay con una mirada de mediana duración. La identificación genérica de las obras, por ejemplo, va dando paso a denominaciones como “cuadro campero, drama gauchesco” y los nombres de las compañías también anuncian

⁸⁴ FORNARO, Marita, *Ruperto Chapí...*, op.cit. p.5.

⁸⁵ RELA, Walter, *Teatro Uruguayo 1808-1994*, capítulo VII, Montevideo, Academia uruguaya de las letras, 1994.

⁸⁶ CARELLA, Tulio: *El sainete criollo (introducción)*. Buenos Aires, Hachette, 1957, p.16. En RELA Walter, *Teatro Uruguayo 1808-1994*, capítulo VII, Montevideo, Academia uruguaya de las letras, 1994.

estos cambios. Así, la compañía argentina de Arsenio Perdiguero⁸⁷, tantas veces presente en teatros uruguayos y argentinos, refleja desde su nombre esta evolución local de los géneros: en 1910 se presenta en Salto como “Gran compañía de zarzuela y opereta española” y en 1911 lo hace en Montevideo como “Gran Compañía de Zarzuelas de Género Mixto de Arsenio Perdiguero”. Este nombre ya denota la conjunción de repertorio y figuras españolas y rioplatenses.

Al repertorio español ofrecido se agregan las piezas generadas en el Río de la Plata, en especial las obras premiadas en un Concurso del Teatro Nacional de Buenos Aires⁸⁸. *Los hijos del capataz* del argentino Nemesio Trejo (1862-1916) y *La marca* del uruguayo Carlos Manuel Pacheco son presentados como “cuadros camperos”. Los programas ya anuncian las “secciones criollas”. Destacan *La serenata*, primer premio del citado concurso, clasificada como escena de suburbios, de José González Castillo y música de Carriler y la zarzuela *El caburé*, el segundo premio. Y en 1912 la compañía retoma en los programas el nombre de “Gran Compañía Española de Zarzuela y Opereta”, pero continúa ofreciendo un repertorio que incluye obras españolas y rioplatenses.

En Buenos Aires se representaron títulos como: *Los políticos* de Nemesio Trejo y Antonio Reynoso, 1897; *la Justicia criolla* de Ezequiel Soria y Reynoso, considerado el sainete nacional más representado por conjuntos españoles como criollos. Luis Ordaz señala que:

Justicia criolla era un valioso sainete musicado. La acción, como la quería el señor Ramón de la Cruz, se desarrollaba en el patio de una casa de vecindad, es decir, al aire libre y allí aparecían dos tipos captados con firmes trazos: Benito, el moreno portero del Congreso Nacional, que llegaba a creerse integrante del Poder Legislativo, y José, gallego portero de los Tribunales, que apresado por el medio que diariamente frecuentaba, razonaba y dictaba sentencia al juez⁸⁹.

⁸⁷ Arsenio Perdiguero fue considerado uno de los primeros introductores de la zarzuela en Argentina y uno de los primeros en experimentar el asentamiento y evolución del género en la capital argentina. Según el testimonio de su propio sobrino nieto: “Yo soy sobrino nieto de Arsenio Perdiguero, que hacia 1890 introdujo la zarzuela en la Argentina. Era una época de inmigración, de gente que llegaba a estas tierras con el recuerdo de su folklore... Hoy los tiempos han cambiado para bien o para mal, pero la zarzuela todavía suena a cosa nueva y auténtica” Diario La Nación, Buenos Aires, 2 de febrero de 2002. (<http://www.lanacion.com.ar/370982-la-zarzuela-con-renovada-vitalidad>) (Consultado 20/12/2016).

⁸⁸ FORNARIO *et al.*, “Presencia e influencia española...” op. cit. pp. 56 – 58.

⁸⁹ GIMÉNEZ, Emilio Alberto, “Presencia y arraigo de la zarzuela en Argentina” en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3, p.481.

Es un hecho muy significativo el que podamos observar que la temática trata el tema de la inmigración española e italiana, los procesos de asimilación de la población en distintos ámbitos y su proceso de integración a través de las artes.

Mencionamos a algunos de los escritores y músicos, relaciones, con respecto al teatro criollo y sainete criollo son:

“Enrique de María (1869- 1943), formado también por el grupo “El fogón”, que colaboró con Rogelio Juárez en la producción de *A vuelo de pájaro* llevado a cabo por la Compañía Podestá-Scotti el 5 de junio de 1897 en Argentina; la revista callejera *Ensalada criolla* con música de Eduardo García Lalanne reestrenada el 27 de enero de 1898 y *Bohemia criolla*, sainete revista con música de Antonio Reynoso (27 de Diciembre de 1902) y por último, *El reloj de doble esfera* el 1 de septiembre de 1915 en Montevideo.

En este proceso una familia de actores surgida en Uruguay pero que también triunfa en Argentina, los Podestá, tienen un rol importantísimo. Su circo criollo es el ambiente donde se mezclan los géneros españoles, el sainete criollo, personajes y jergas que satirizan a los inmigrantes italianos y españoles, y las danzas locales derivadas de la contradanza española. La compañía se presenta como “de dramas, comedias y grandes fiestas criollas” o “de dramas nacionales” y ofrecía varios títulos en una misma función, como sucede en un programa salteño de 1930: *Barranca abajo* de Florencio Sánchez – lo había estrenado esta compañía en Buenos Aires, en 1904 - *Juan Moreira* de José Podestá, incluyendo “grandiosa fiesta criolla” con “nuevos bailes y canciones nacionales” para terminar con el pericón – derivado de la contradanza que deviene símbolo patrio en Argentina y Uruguay – interpretado por toda la compañía⁹⁰.

Las obras de Florencio Sánchez son musicalizadas como zarzuelas. Es el caso de *El conventillo*, estrenado en 1905 con música de Francisco Payá en Buenos Aires, en el Teatro Marconi, por la Compañía Española de Eliseo Sanjuán y Carlos Salvany. Los ambientes urbanos de Madrid dejan paso a los conventillos rioplatenses, a los bares de pocos pesos, al ambiente rural degradado. Las mujeres que se enfrentan a su destino siguen protagonizando varios de estos dramas, desde los personajes de Chapí a las rebeldes de los inquilinatos⁹¹.

⁹⁰ FORNARO BORDOLLI, Marita. “Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica...” op. cit. p. 151-152.

⁹¹ Ibídem pp. 151-152.

En el caso de Uruguay, los programas de mano del Teatro Solís recogen la información de la presencia de una sección criolla a comienzos del siglo XX junto con la representación de obras españolas, con denominaciones como “cuadro campero”, como podemos comprobar, de alto componente nacional tradicional.⁹²

Además, en Uruguay destaca el género del sainete criollo y la murga de clara herencia de los carnavales de Cádiz, exponente del mejor ejemplo de integración de las artes innegable con su vinculación con la zarzuela y la música popular española como el carnaval⁹³. El sainete criollo resume estas reelaboraciones, y da lugar a creaciones de porte, que en ocasiones vinculan zarzuela y ópera, como es el caso de *Marta Gruni* del compositor uruguayo Jaurès Lamarque Pons, sobre la obra homónima de Florencio Sánchez. La murga representa un caso de herencia española que fue modificándose con componentes locales hasta convertirse en un género musical plenamente local y que tenía sobre todo en su origen, una fuerte vinculación con la zarzuela, aunque en este periodo, la murga estuvo fuera de los teatros montevideano, por su origen proletario, y sólo se representaba en tablados. El desarrollo de la murga tiene lugar a partir de los años 20 donde comienzan a encontrarse lazos entre la música culta, la tradición y lo popular. La zarzuela se puede considerar como un género musical bisagra en el Uruguay que fusiona lo culto y lo popular desarrollándose hacia la vertiente más popular con la creación de la murga, las fiestas criollas o los sainetes rioplatenses. La murga es un género que tiene una profunda fuerza y asentamiento en Uruguay y que tendría su origen en una zarzuela formada en Montevideo, *La Gaditana*. Por tanto, existe una vinculación directa con la música de los carnavales andaluces pero también con la zarzuela⁹⁴.

El carácter de crítica social y política, presente en las murgas de diferentes regiones de España, permitió que este tipo de manifestaciones tuviera también esa intención crítica frente al régimen político imperante.

La murga nació en los inicios de la segunda década del siglo XX como manifestación urbana ligada al Carnaval. En su aspecto vocal es la única especie polifónica de la música tradicional uruguaya, caracterizada, además, por la

⁹² FORNARO, Marita; SALOM, Marta; CARREÑO, Graciela y BUXEDAS, Jimena, MAUTTONI, Cecili, “El archivo del Teatro Solís de Montevideo, op. cit. p. 26.

⁹³ Fornaro, Marita y SALOM, Marta, *El género ópera en Uruguay: una mirada múltiple*. Montevideo: Teatro Solís. 2007.

⁹⁴ FORNARO BORDOLLI, Marita. “Diálogos y resistencia la presencia de la música española en la creación popular uruguaya”. *Cuadernos de música Iberoamericana*, ICCMUS. Vol. 24. 2012.pp.74-75. Es un estudio posterior (1972 y 1985) pero de gran importancia para nuestra investigación ya que trata la vinculación de la música popular uruguaya y española, como “identidades de resistencia”.

alternancia de recitados con el canto, la teatralización de los textos y un acompañamiento instrumental a cargo de la “batería”, constituida por redoblante, platillo y bombo. En los textos predomina la sátira de los acontecimientos sociales⁹⁵.

Figura 79. Portada *Bohemia criolla* : sainete-revista en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso... / música de Antonio Reynoso/ De María, Enrique.: Buenos Aires : Imp. A. Borzone, 1903, (Biblioteca Nacional de Uruguay).

¿Argumentos de ida y vuelta?

Si analizamos los libretos y partituras de los compositores de zarzuela de la segunda mitad del siglo XIX, encontraremos que fueron muchos los que hicieron guiños y claros gestos a ese intercambio socio-cultural que estaba aconteciendo. Haremos referencia a los casos sorprendentes de estas influencias de carácter hispanoamericano en la obra de los compositores de música escénica española como fue el caso de:

Francisco Asenjo Barbieri en 1855, en su obra *Los dos ciegos* (entremés cómico- lírico) con libreto de Luis Olona, incluye un tango. En esta obra aparecen personajes como los pillos o los ciegos, propios de ese mundo de libertinaje barriobajero. La “Canción del Guachindonguito” se convertiría en un ejemplo claro de estas influencias⁹⁶.

Las obras de Chueca o Fernández Caballero también formarían parte de esta selección de repertorio. Un ejemplo es el cuento cómico-lírico *Las zapatillas* (1895), donde el compositor introduce la “guaracha” o el “güiro”, instrumento cubano. Además, en los argumentos de varias zarzuelas existen muchas referencias como en la romanza de Pilar de *Gigantes y Cabezudos* de Fernández Caballero y libreto de Miguel Echegaray, estrenada en 1898 que planteaba lo que estaba ocurriendo en Cuba con la guerra y las consiguientes repatriaciones de soldados haciendo hincapié en el sentimiento patriótico que tuvo de forma directa gran apreciación entre el público popular. En la Romanza de Pilar “Esta es su carta” apreciamos la situación que se vivía entre las parejas que se veían obligadas a separarse por la Guerra y de cómo podría ser la situación que

⁹⁵ Definición de murga uruguaya en CASARES RODICIO, Emilio Casares. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. AEDOM Asociación Española de Documentación Musical, 1999.p.604.

⁹⁶ ELI RODRÍGUEZ, Victoria; ALFONSO, M^a de los Ángeles. *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid. Fundación Autor, 1999, p.35.

viviría su amado en la Guerra de Cuba. “Pilar recibe una carta de Jesús que está en la guerra; las espera con impaciencia, toda vez que por la distancia suelen espaciarse demasiado. Justo en aquel momento llega una carta; emocionada, intenta adivinar lo que en ella viene escrito; finalmente, será Pascual joven enamorado de ella, quien le leerá la misiva⁹⁷”. O el “coro de repatriados” que muestra los sentimientos de orgullo y añoranza por la patria.

Sin duda, el mejor ejemplo lo encontramos en el sainete bufo *La vizcondesa del almidón* del Maestro Valle y texto de José Barberá (1878). En uno de los diálogos podemos comprobar cómo este intercambio se daba en los dos países de forma simultánea:

PACO: Pues hija, este desengaño

Me obliga a salir de España.

LOLA: ¿Y dónde piensa usted ir?

PACO: Del primer brinco a la Habana.

LOLA: NO emprenda esa travesía

Que es peligrosa y muy larga.

GOYO: Nosotros hemos pasado allí

Largas temporadas.

NO haya miedo. Yo también voy contigo.

BARONERA: (Me dan lastima)

LOLA: Pues yo también con ustedes partiré.

PACO: Mucho me agrada tu resolución.

COYO: ¡Muy bien!

Y si Paco no rechaza

Mi pensamiento, allí puedes

Ser artista y ganar fama.

PACO: Por mi puede dedicarse

Si quiere a ser comedianta,

O tiple o volantinera,

Porque esta es una muchacha

Que lucirá su talento

Siempre en todo.

LOLA: Muchas gracias.

GOYO: Pues bueno, serás actriz

⁹⁷ ALIER, Roger; AVIÑO, Xosé; MATA, Francesc Xavier. *Diccionario de la zarzuela: biografías de compositores, argumentos y comentarios musicales sobre las principales zarzuelas del repertorio actual*. Daimon, 1986, p.110.

Cuando vengas a La Habana.
 LOLA: Yo tíos...estoy dispuesta.
 GOYO: ¿Sí? Pues el treinta es la marcha.
 PACO: Ve preparando la ropa
 Porque nos vamos de aquí.
 LOLA: Pero ¿hay teatros allí?
 PACO: ¿qué si hay? Más que en toda Europa.
 GOYO: Albisu, Payret, Tacón,
 Tordecillas y Cervantes.
 PACO: Vaya, y dos de ellos flamantes;
 Y magníficos que son.
 LOLA: Mi imaginación se exalta,
 No veo llegando el día...
 GOYO: Pero artistas de valía
 En La Habana no hacen falta.
 LOLA: Pues qué tío, ¿tantos hay=
 GOYO: Sobran galanes y damas
 Que hagan al pelo los dramas
 Terribles de Echegaray.
 PACO: Más yendo tú, de Romea
 La escuela cultivarás
 Y aplausos mil obtendrás
 ¿Conque sí, apruebas la idea?⁹⁸

De 1900 a 1930 se incrementa el gusto por lo criollo en el teatro, lo que también se plasmará en teatro musical como venimos viendo y como pasará con las compañías nacionales tanto en el teatro como en el teatro lírico.

El paso del género chico español al teatro orillero quedó identificado por multiformes incorporaciones de ambiente y personaje (conventillo, suburbio, malevos, compadres, compadritos, gringos, gallegos y léxico lunfardo). El asentimiento público confirmó en los hechos esta nueva y confusa forma, más definida por el colorido externo que por el asunto dramático o tragi-cómico. La introducción de la

⁹⁸ ELI RODRIGUEZ, Victoria; ALFONSO, M^a de los Ángeles, *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid: Fundación Autor, 1999.pp.45-46.

música y los bailes suburbanos se fue convirtiendo en imprescindible ingrediente para asegurar el éxito de las representaciones⁹⁹

En este caso podríamos citar también alguna de las obras escénicas de Antonio Camps (1846-1903). Un ejemplo sería la zarzuela *Mister Pumck* estrenada en 1893 en el Teatro Solís de Montevideo, donde aparece también esta tendencia a mezclar personajes, tipologías autóctonas con personajes propios de la cultura hispánica, tradición y folclore con modernidad, roles del inglés, el cubano, la española, todos los componentes propios del conventillo que interactúan entre sí. Al final de la tercera escena, la tiple Dolores canta y baila una muñeira, propia de las canciones populares gallegas. En la escena cuarta aparecen todos los personales en cuarteto concertante final, Dolores (tiple), Cock (tenor), García (barítono) y Pumck (bajo cómico) asistiendo a una corrida de toros. Musicalmente se trata de un cante flamenco y un bolero interpretado por la tiple Dolores y así canta acompañada a la guitarra por el barítono García:

(Piano entre bastidores con gran expresión)

Dolores: ¡ah! ¡ah! ¡ah! ¡ah! ¡ay! ¡ay! Las penitas que siento ¡ay! ¡ay! Las penitas que siento ¡ay! No me caben en el alma ¡ay! ¡ah! ¡ay! ¡ay! ¡ay! Y están cieguitos mis ojos ¡ay! ¡ah! ¡ay! De derramar tantas lágrimas ¡ay! ¡ah! Y están cieguitos mis ojos ¡ay! ¡ah! ¡ay! De derramar tantas lágrimas ¡ay! ¡ah! de derramar tantas lágrimas, de derramar tantas lágrimas.

García: No des suspiros al aire ni llores porque estás sola, que un inglés está escuchando y no te entiende esas cosas¹⁰⁰.

Actividad artística en los espacios escénicos de Montevideo: compañías, empresarios y artistas teatrales (1898-1931)

Este apartado se centra en la actividad de las compañías líricas en el ámbito uruguayo, que en la mayoría de los casos también viajaban por todo el territorio rioplatense. La información recogida en la prensa histórica y las biografías de los artistas y cantantes, ponen de manifiesto que una vez que llegaban a suelo uruguayo, realizaban giras por todo el país hasta que acababan en Buenos Aires, culminando allí su aventura.

⁹⁹ Ibídem, p.46.

¹⁰⁰ Libreto de *Mister Pumck* (1893) escrito por R. Passano y compuesto por Antonio Camps (Museo Histórico Nacional, Museo Romántico, Sección Musicología).

Desde principios del siglo XIX, las compañías líricas españolas recorren el Río de la Plata coincidiendo más tarde con las italianas y francesas. La ruta que realizarían si fuera completa sería la siguiente: desde la llegada al Caribe por La Habana, Santiago de Cuba para después continuar por México o Caracas y dirigirse a Cartagena de Indias, Bogotá, Lima, Valparaíso, El Callao, Santiago de Chile, Buenos Aires, Montevideo, Sao Paulo y Río de Janeiro. Aportando mayormente en su mayoría los principales roles protagonistas de los cantantes y actores y recurriendo únicamente para los papeles secundarios, coros y orquestas a los artistas locales cuando existía la posibilidad (véase Plano 1)¹⁰¹.



Plano 1. Recorrido de las compañías líricas españolas¹⁰²

Tal y como recoge Lauro Ayestarán, las compañías italianas de ópera que llegaban a Montevideo a comienzos del siglo XIX durante la dominación luso-brasileña (1817-1833) traían los elencos de cantantes italianos del teatro y la Capilla Real de Río de Janeiro hasta el Río de la Plata:

¹⁰¹ CARREDANO, Consuelo; ELI RODRIGREZ, Victoria (eds.) *La música en Hispanoamérica op cit.*p. 156.

¹⁰² En este plano se han estimado las posibles rutas recogidas en la voz "Compañías de zarzuela", realizada por Emilio Casares en el *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. De este modo, comprendemos que existirían otras rutas posibles y otros trazados por parte de las agrupaciones músico-teatrales mencionadas en Hispanoamérica.

Las compañías europeas solían presentarse en de la importante ciudad brasileña a principio de temporada, pasaban luego a Montevideo y se dirigían por último a Buenos Aires. Por esa razón, muchos empresarios argentinos se desplazaban a Montevideo para contratar a actores y cantantes, basándose en el éxito que hubieran tenido en el Coliseo de esa ciudad. Quizá entonces inicio la vieja rivalidad de estos dos espléndidos centros operísticos ¹⁰³.

A principios del siglo XIX, las compañías italianas son las que actúan en los teatros líricos, aunque de forma progresiva se incorporan a la actividad teatral las compañías españolas. Éstas, se asientan a mediados del siglo XIX generándose una auténtica tradición a la que se unen participantes locales.

América fue el fiel reflejo de lo que pasó en España. Era común que estas compañías tuvieran una segunda vida en Hispanoamérica, bien por intereses económicos o por la gran demanda, búsqueda de fama y mejor posición profesional, por el gran número de público español de Hispanoamérica. Antes hablábamos de que los estrenos de las zarzuelas eran casi simultáneos en España y en América y así lo afirma Casares: “los títulos llegaban sin otra dilación que la requerida por la travesía marítima ¹⁰⁴”. Por lo que la comunicación era fluida y continua, simultánea en las programaciones conforme fue asentándose.

Las compañías aprovechaban los cierres de los teatros en España para viajar allí, partían desde Cádiz o desde Galicia hacia Hispanoamérica, donde tenía lugar el inicio de las temporadas. Según Casares, los posibles destinos eran los siguientes:

- 1.- Cono sur: Argentina y Uruguay
- 2.- Cuba, por México y más, Centroamérica
- 3.- Pacífico, puerto del Callao del Perú.

América del Sur: Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, Ecuador, Bolivia y Perú ¹⁰⁵.

¹⁰³ Ibídem, p. 161.

¹⁰⁴ CASARES RODICIO, Emilio, “Compañías de zarzuela”. En *Diccionario de la zarzuela*....op. cit. p. 532.

¹⁰⁵ Ibídem, p. 532.

El origen de estas compañías en España

Felipe Pedrell definió las compañías de zarzuela como: “El conjunto de personas reunidas con un mismo objeto. En lenguaje teatral el número de cantantes o actores que se contratan y funcionan dando al público representaciones líricas, dramáticas, cómicas, etc.”¹⁰⁶

Las compañías españolas funcionaron con gran éxito en Hispanoamérica durante los siglos XIX y XX. El empresario teatral era la cabeza visible de estas agrupaciones artísticas que desde el ámbito de la gestión económica siempre lo tuvieron más complicado que las de ópera. Oficialmente recibían menos ayudas y en América debía suceder lo mismo, dado el auge de la ópera italiana. Después, con el desarrollo del género chico a comienzos del siglo XX, la situación cambiaría y predominaría el apoyo al teatro lírico español frente al italiano o al francés. Cuando surge lo hace en un ambiente cortesano, pero evoluciona hacia el ámbito privado. Pronto la zarzuela tendrá mucho éxito; se trataba de un género muy bien recibido por el público y se llenaban las funciones, y eso producía por lo tanto, más representaciones, más compañías, más demanda y más beneficios económicos. Comienzan a proliferar las empresas y los empresarios, a veces sin ninguna preparación, fruto de la improvisación y de la necesidad de estar presentes en un negocio que se preveía rentable.

Así, además de empresarios que regentaban los teatros y salas de mayor prestigio en los que se representaba el teatro por horas, surgen –y no sólo en provincias– otros muchos locales en los que lo que se intentaba era rentabilizar el interés del público en conocer novedades.

Un empresario es justo que se acomode a su negocio y le prepare en busca de honroso rendimiento; pero recuérdese que, por lo común, fueron los empresarios de teatros hombres entendidos en la materia, aficionados a ella y, por lo mismo, dispuestos a entreverar sus propósitos lucrativos con los que podían redundar en provecho del arte. Ahora no sucede, por lo común, lo mismo. Al empezar la fiebre de los cinematógrafos, cundió la noticia de que eran una mina. ¡Fulano ha hecho un capital con las películas! ¡Zutano está poderoso! ¡Aquel guarda un fortúnón amañado con las ganancias de su cine! La envidia del bien ajeno y el nocivo deseo de enriquecerse pronto y con liviano esfuerzo sugirieron a muchos el propósito de acometer aquellas fáciles empresas, que reproducían en nuestro tiempo la fábula

¹⁰⁶ Definición de Felipe Pedrell recogida En CASARES RODICIO, Emilio “compañías de zarzuela”. En *Diccionario de la zarzuela*....op. cit. p.525.

del rey Midas. En cuanto había un solar a propósito se edificaba en él un barracón, y con unos cuantos números de gimnasia o de canto, de dramaturgia barata o de flamenquismo a precios convencionales, y varios millares de metros de cintas cinematográficas, ¡a ganar dinero! se multiplicaron las barracas, favorecidas por el público y este favor indujo a muchos a afrontar los riesgos de construir locales más acondicionados, y se empezó la larga serie de teatrillos que hay en Madrid y en Barcelona especialmente. Pero el cinematógrafo pareció poco a cuantos asistían a estos espectáculos baratos. Lo locales destinados a las películas buscaron el apoyo de compañías de verso y de zarzuela, y de la noche a la mañana, hasta prescindiendo de las prescripciones reglamentarias, se multiplicó en las grandes poblaciones el número de coliseos¹⁰⁷.

Ramón Sobrino hace hincapié en que el interés principal de estos nuevos empresarios era económico y aprovecharon la bonanza del auge de este género musical para apostar por ello e invertir en el negocio de la gestión teatral. Recoge las palabras de José Franco Rodríguez:

Varias empresas de estos teatros al por menor están constituidas por distintos socios que sin capital fuerte, sin antecedentes artísticos de ninguna clase, sin aficiones literarias, se meten en el negocio porque han sabido que con otros análogos pasaron algunos sujetos de la pobreza al bienestar. Y así, modestos industriales, personas dedicadas a menesteres que no tienen la menor conexión con el teatro, se ven de pronto investidas con el cargo de contratar actores y de admitir comedias. Conozco a un modesto dependiente, que a duras penas podía leer el sobre de una carta cuando ejercía funciones subalternas en las oficinas de un periódico, ahora, como asociado de una empresa de cine, y lecturas de comedias, y las admite o las rechaza según su cuenta. La necesidad se ha hecho también inspiradora de muchos que jamás pensaron en poner a prueba su ingenio, y asta que nunca creyeron poseerlo¹⁰⁸.

Vemos en muchas ocasiones que las compañías llevaban una serie de repertorio tan amplio y variado que era imposible abarcarlo y los artistas sufrirían dichas consecuencias. Se realizan acuerdos entre los empresarios y los empleado del teatro, como por ejemplo en el caso de Emilio Carreras o Sagi Barba, que aparecen cada temporada en los principales teatros de la capital uruguaya durante décadas.

¹⁰⁷ SOBRINO, Ramón. "La crisis del género lírico español en la primera ..."op. cit. p. 170.

¹⁰⁸ Ibídem, p.228.

También era común que los empresarios viajaran con su familia, fueran incluso parte del elenco o en muchos casos conocidos, sus esposas fueran la tiple principal, dándose a conocer como tales para adquirir más fama y reconocimiento.

El teatro por horas o secciones también gozó de popularidad en Uruguay. Este género reportaba a los empresarios teatrales abundantes beneficios económicos ya que se llevaban a cabo tres funciones al día. Para referirse a él, se emplearon nombres como *matinée* y *vermut* o “teatro por secciones”, llegando a realizarse hasta cuatro secciones en un mismo día. En los programas de mano de los teatros así como en la prensa local encontramos referencias a estas representaciones de corta duración.

La demanda aumenta y de 1880 a 1920, momento en el que los teatros se dedican sólo y exclusivamente a zarzuela. El mercado se amplió tanto que las mujeres artistas también eran las directoras de dichas compañías, como el caso de María Pinedo-Ballester que la localizamos en Uruguay o Amparo Romo, entre otras.

Casares establece cuatro tipos de compañías:

- 1.- En torno a una asociación estable (teatro Circo o teatro de la Zarzuela)
- 2.- En torno a un empresario que no es músico y que expone su dinero y experiencia.
- 3.- En torno a un compositor o dos que se unen y forman la compañía
- 4.- En torno a un cantante, a un actor o a una pareja de artistas (el modelo más abundante).

Gracias a una definición que dejó Barbieri, podemos tener una información rigurosa de cómo sería la primera compañía de zarzuela que se formaría profesionalmente en España y cómo este modelo seguiría de a modo de patrón el resto de compañías que viajarían a América:

Barbieri añade el nombre de los cuarenta miembros del coro y otros tantos de la orquesta cada uno con pianos, apuntadores de música y verso, maquinaria con su director y pintor, mueblista, guardarropía, armas y atrezzería, sastre, peluquero, coche para llevar a las actrices, alumbradores, avisadores, contador, billeteo, escribiente de contaduría, guarda almacén, portero del vestuario, jefe de los recibidores y acomodadores y maestro carpintero. Este complejo organigrama explica lo que realmente era una compañía. Estaban definitivamente consolidadas las costumbres y los sistemas de funcionamiento de la zarzuela ¹⁰⁹.

¹⁰⁹ CASARES, Emilio, “Compañías de zarzuela”. En *Diccionario de la zarzuela*....op. cit. p.527.

Resulta significativo mencionar cómo podría ser la formación de los cantantes de las compañías líricas que llegaban desde España. La enseñanza del canto en España se oficializa con la creación en 1830 del Real Conservatorio de Música María Cristina de Madrid. En este centro se impartían, entre otras disciplinas, clases de canto y declamación para la formación vocal y escénica de los futuros cantantes y actores. Los primeros profesores de canto de la Escuela serán italianos como Francesco Piermarini, Felipe Celli, Basilio Basili, más tarde se irán incorporando al claustro docentes españoles, entre los que destaca el maestro barcelonés Baltasar Saldoni (1807-1889)¹¹⁰. También fue esencial la Academia de canto privada de Antonio Cordero y Fernández (1823-1882), quien en 1858 publicó el tratado *Escuela Completa de Canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Esta obra es esencial para estudiar cómo se interpretaba el género lírico español, ya que es el único tratado de esta época que incluye un apartado titulado “Del cantante de zarzuela”¹¹¹. Además, Cordero fue el encargado en desarrollar el “Proyecto sobre el establecimiento de las escuelas de canto en las capitales de provincia” alertando con el mismo de la precariedad de los sistemas de enseñanza vocal creados hasta el momento y la necesidad de idear un soporte para los maestros de canto en España de manera oficial o privada¹¹².

Por tanto, es fundamental la aportación del maestro de canto Antonio Cordero al respecto porque junto a Ramón Torras crearán la “Nueva escuela española de canto” entendida como forma propia de cantar distinta a la italiana y francesa que se había impuesto en los centros nacionales de enseñanza¹¹³.

La documentación encontrada, refleja que los artistas que llegaban al Río de la Plata en la etapa final del XIX y sobre todo en la primera y segunda década del siglo XX eran artistas muy reconocidos en España, de gran prestigio y fama, que supieron crear ese vínculo de forma natural en estos caminos transoceánicos. Como ejemplo citaremos la llegada de las primeras compañías de zarzuela al territorio rioplatense. En el caso de Argentina, la primera “Compañía española

¹¹⁰ MORALES VILLAR, M^a del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Universidad de Granada, 2008.pp 256-496.

¹¹¹ Véanse las siguientes fuentes bibliográficas: Morales Villar, M^a del Coral y Soria Tomás, Guadalupe, “La formación lírico-dramática a través del magisterio de Antonio Cordero y Juan Jiménez” en *Acotaciones. Revista de Investigación teatral* (RESAD), 35 (2015), pp. 15-40 y Morales Villar, M^a del Coral. *El maestro de canto Antonio Cordero (1823-1882): Escuela Completa de Canto (1858) y otros escritos* (en prensa, 2017).

¹¹² MORALES VILLAR, M^a del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX. op.cit.* 2008, p. 81.

¹¹³ *Ibidem*, p. 95

dramática, de zarzuela y baile” dirigida por Francisco Torres Arriva en 1854 al Río de la Plata en la barca Unión desde Cádiz, va después a Chile y a Uruguay¹¹⁴.

En Uruguay, el musicólogo Lauro Ayestarán ubica la llegada de las primeras compañías en torno a 1800. En 1814, en el inventario de la Casa de comedias localiza una serie de libretos de zarzuela y partituras como *El licenciado Farfulla* y *La majestad en la aldea*, entre otras composiciones que nos demuestran la presencia de la representación de estas obras en fecha tan temprana. La primera zarzuela documentada fue *Geroma la Castañeda* (1854) interpretada por la Compañía de Micaela Roca, que venía desde Cádiz, dirigida por el empresario Fernando Quijano. Hacia 1856-1857 la Compañía de Torres y Fragoso interpretó títulos como *La venta del puerto*, *El tío Caniyitas*, *La cola del diablo* y *El campamento*. Luego se darían estos títulos de manera más frecuente en los teatros el San Fernando y el Solís¹¹⁵.

En relación a la duración de las temporadas en Buenos Aires y Montevideo, la temporada teatral según Ayestarán se desarrollaba así: “Desde Pascua de Resurrección hasta la Cuaresma del año siguiente [...]”¹¹⁶. Es interesante compararlas con el calendario establecido para las compañías de zarzuela en España¹¹⁷.

Un ejemplo de cómo se establecieron las compañías del siglo XIX, lo encontramos en la del teatro Circo de Madrid dirigida por Luis Olona. Barbieri aporta datos muy precisos sobre cómo se estableció dicha compañía, de los actores y cantantes, del director de orquesta, jefe de contabilidad, archivero, coro, cuerpo de baile, incluso indica los precios exactos de los presupuestos de cada cantante. Sistema que quedó patentado y se estableció durante años¹¹⁸.

Desde el último periodo del siglo XIX se habla de la constante y frecuente presencia de artistas españoles del teatro musical en los espacios escénicos rioplatenses. La prensa del momento

¹¹⁴ CASARES, Emilio, “Compañías de zarzuela”. En *Diccionario de la zarzuela*....op. cit. p.538.

¹¹⁵ CASARES, Emilio, “Compañías de zarzuela”. En *Diccionario de la zarzuela*....op. cit. p.539.

¹¹⁶ Carredano, Consuelo y Eli Rodríguez, Victoria y (eds.) “La música en Hispanoamérica en el siglo XIX”. op. cit. p. 176.

¹¹⁷ Regulación en España (según el reglamento general de los teatros del Reino de 1848, los teatros pasan a depender del ministerio de Gobernación.

Regulación de temporadas (abarcarían el periodo comprendido entre el 1 noviembre al Domingo de Pascua de Resurrección; finalmente de septiembre a julio. En Semana Santa no había actividad teatral).

Los teatros con temporadas normalizadas, las temporadas tendrían una duración de 11 meses, con más de 300 representaciones.

Los teatros que no tenían temporada, se regían por temporadas estivales (de invierno, carnaval o Pascua).

¹¹⁸ CASARES RODICIO, Emilio, “Compañías de zarzuela”. En *Diccionario de la zarzuela*, op. cit. pp. 525-539.

recogía en ocasiones de forma más detallada y en otras de manera más superficial, la llegada de estos artistas españoles que tuvieron destacada importancia. En el caso de Montevideo, podemos encontrar en la *revista Caras y Caretas* (1891) la presencia de varias compañías de zarzuela españolas en distintos espacios escénicos de la capital uruguaya como el Politeama, el Teatro San Felipe o el Cibils, donde se presenciaba desde el estreno de obras de teatro lírico español a versiones de obras conocidas, orquestadas por grandes compositores del momento. Las compañías no siempre serían de calidad pero en la mayoría de los casos, en este periodo previo a principios de siglo XX, nos encontramos con una buena acogida por parte del público y las compañías se tildaban de excelente trabajo, gran expectación y salas llenas de público.¹¹⁹

La prensa se convertía de este modo en el vehículo principal para la difusión de los elencos artísticos españoles. También encontramos en este periodo final del XIX comentarios en prensa en los que la zarzuela comienza a ser valorada como un género de mero entretenimiento y siempre con un tono muy despectivo frente al género lírico italiano. De estas valoraciones menos positivas, mostramos un fragmento de la revista *Caras y caretas* de 1890 en el que se hace alusión a un momento de declive que vive el teatro Solís de Montevideo y que ante la escasez de apoyo económico del que disponían, se contemplaba sólo la posibilidad de contratar a compañías españolas de zarzuela:

Lástima grande si no sale verdad tanta belleza!

Y no saldrá,

porque los tiempos no están para sostener a una compañía notable,
numerosa, completa...y cara.

Para consolarnos,

ha venido a Montevideo,

una compañía de zarzuela. Peor sería no vivir para conocerla¹²⁰

Deducimos entonces que el factor económico era determinante para que se contrataran en los teatros a compañías de bajo coste en los momentos críticos.

La revista *Caras y Caretas* de finales del siglo XIX, dirigida por Pellicer, tenía como crítico de la sección de teatros a un tal “Caliban”, muy severo con el género lírico español. Aunque no puede obviar en sus críticas la afluencia y el público que acudía al Teatro San Felipe, era frecuente que realizara duras críticas a la zarzuela y a sus intérpretes, desprestigiándolo con calificativos

¹¹⁹ Revista *Caras y Caretas*, Teatros, 20 /08/1890.

¹²⁰ Revista *Caras y Caretas*, Teatros, 10/08/ 1890.

negativos. En otras ocasiones no era tan crítico y alababa el trabajo de los artistas, especialmente el de los personajes protagonistas.

Debido a este hecho, algunos investigadores omitían en sus estudios que los teatros principales como el Solís en Montevideo o el Colón en Buenos Aires, tuvieran lugar con frecuencia representaciones de zarzuela, señalando en las programaciones tan sólo las funciones de ópera o conciertos sinfónicos.

El éxito es muchas veces más aparente que real, y así se explica que, engañados empresarios y actores, crean de buena fe los aplausos prodigados, las entusiastas manifestaciones y las crónicas pomposas de algún cronista teatral, que ceba el anzuelo con carnada de alabanzas a destajo, con apasionamiento febril, en que alguno del oficio fio variado curso a su pobre péñola dirigiéndola al campo teatral, infecundo siempre para las borrosas producciones de guardarropía.

Otras veces es un público indiferente, charlatán, de gente aparentosamente colocadas en el fondo de los palcos, que acuden a un estreno, por seguir la moda, sin que se enteren de la obra, ni de su funcionamiento durante toda la sección o secciones en que está desarrollada. Y así siempre por este tenor, justificándose de esta manera, la escasa vida de muchas obras teatrales. Es de oportunidad un cuadro, vivaz, risueño y oportuno, como todas los de Miguel Echegaray, en su poesía “El estreno” que transcribimos:

EN EL PALCO

- ¡ Qué hermoso teatro!
- Qué público!
- ¡Lleno!
- ¡Qué lindo sombrero!
- Tiene mucha gracia y chic.
- No lo niego!
- Mas yo le pondría otra pluma en medio
- ¡ Se ríen ¿Qué han dicho?
- No se, No me entero.
- Allí está Martínez.
- Ya me está diciendo que me quiere mucho. Hablamos por gestos. Se toca la barba; es decir, te quiero. Ahora está enfadado, pues saca el pañuelo.
- ¿Y ahora qué te dice chupándose el dedo?

- Ahora nada.
- Si, hija.

Te dice que es memo.

- Decididamente me gusta el sombrero.
- Si, sí, más le falta una pluma en el medio.
- Aplauden, ¿Qué han dicho?
- Nada, que es un éxito...

Arthur de Marcel¹²¹

Este diálogo irónico muestra fielmente cómo era la sociedad del momento que acudía a las representaciones líricas, con su afán de hacerse ver y aparentar

Otra crítica publicada en el semanario *La alborada* de Montevideo en 1902 cuestiona de nuevo la calidad de las obras del género chico:

Verdad es que el aplauso obliga a mantenerse en la posición que marca el libreto pero, como caso anormal, pues rara vez se acerca a ello una compañía de género chico, ni se encastilla en la recta, debe considerarse éste bastante elocuente para convencer, que existen producciones de feliz concepción, sino se aparta su carácter general del cauce común¹²².

En el caso de Uruguay, también encontramos el testimonio de músicos o críticos teatrales de la época que defienden la puesta en valor de estas compañías españolas que acudían a realizar sus representaciones. Andrés Podestá considera que, además de haber ópera a comienzos del siglo XX con una tradición fuerte y un público especializado, también eran muy buenas las representaciones de las compañías españolas de zarzuela¹²³. En la ópera era más fácil su consideración, porque los artistas eran internacionalmente reconocidos de “*primo cartello*”¹²⁴; mientras que en la zarzuela no siempre eran populares y triunfaban cuando habían venido previamente y se habían dado a conocer. La prensa del momento ayudaba bastante a su difusión artística:

¹²¹ Semanario *La Alborada*, Montevideo, año VI, Núm. 201, 1900.

¹²² Semanario *La Alborada*, Montevideo, 26 de enero de 1902.

¹²³ PODESTÁ, Andrés, *Arte lírico y turismo*, Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos S. A. , 1929, p.16

¹²⁴ *Ibidem*, p.16

Bien sabían los artistas que venían a Montevideo, que iban a ser juzgados de acuerdo con sus positivas dotes artísticas, y no por la *reclame* que pudiera hacerse, bien que en aquel tiempo ésta era muy moderada. Las crónicas teatrales se hacían por eximios conocedores del arte, y eran ellas una verdadera cátedra de enseñanza musical y de bien decir y una apreciación verídica de las condiciones de la obra y de sus ejecutantes¹²⁵.

Entre las primeras compañías que llegan a Uruguay, destacamos las ya mencionadas en estudio de Ayestarán: las Compañías de Andrés Cordero y la de Petrel-Pinedo, esta última de gran prestigio en España que tenía entre sus principales artistas a Bonifacio Pinedo y a Matilde Petrel. También nos encontramos los casos de agrupaciones totalmente desconocidas como la Compañía dramática española de Leopoldo Durón que llega al Teatro Solís en octubre de 1898 interpretando obras de Barbieri y Jacinto Guerrero. En ese mismo año, tienen lugar en el teatro San Felipe las representaciones de la compañía de Reynoso, el compositor español de música teatral que luego destacará por su aportación al nacimiento del sainete criollo en Argentina y Uruguay.

Un dato significativo a finales del siglo XIX fue la coincidencia de la actuación de una compañía española de zarzuela en la ciudad de Salto, en el Teatro Larrañaga y al año siguiente en el Teatro San Felipe de la capital uruguaya. Se trata de la compañía de Vicente Royo, que destacó por la interpretación de la obra de Chueca y Valverde, *La marcha de Cádiz (estrenada en 1886)*.

El cambio de siglo llevaría aparejado la introducción del *biógrafo*¹²⁶, que en sus inicios no perjudicaría la proliferación de representaciones de zarzuela, sino que ayudaría al interés por la imagen de España en el Uruguay con proyecciones de corridas de toros o escenas de vistas de España. En esta época, también llegan a la capital uruguaya grandes músicos y artistas teatrales como las tiples Amalia Colom, Trinidad Pérez, Josefina Sánchez o Carmencita Jordán. Y al frente de estas compañías encontramos a importantes empresarios teatrales como Rogelio Juárez, José Palmada o Federico Carrasco.

El año 1903 es especialmente significativo. Gracias a la documentación consultada, podemos afirmar la presencia de compañías de teatro lírico de origen propiamente uruguayo, lo que supone el origen del conocido sainete lírico nacional o “sainete criollo”. La Compañía de Dramas,

¹²⁵ *Ibíd.*, p.16.

¹²⁶ BIÓGRAFO. Cinematógrafo -en sus dos acepciones, mecanismo fotográfico y local destinado a la proyección de vistas- (A mitad de ella había un cine -un biógrafo, como le llama todo el mundo en Buenos Aires. Véase el término en GONZÁLEZ PACHECO, Rodolfo. *Carteles*, Buenos Aires: Américallee, 1956.

Comedias y Zarzuelas Nacionales, se anuncia como Teatro Uruguayo en el teatro San Felipe el 5 de agosto y aparece respaldada por la Asociación de Teatro Uruguayo.

La importante compañía lírica española de Sagi Barba y Luisa Vela llega por primera vez a Uruguay en la temporada de 1906-1907, actuando en el Teatro Solís de Montevideo. Estos cantantes y empresarios teatrales, que años antes habían actuado en los teatros argentinos, se convierten en un referente de la lírica española en territorio hispanoamericano entre 1898 y 1930, por lo que lo consideramos un ejemplo clave para el presente estudio. Se encuentran registradas las funciones que se llevaron a cabo en el Teatro Mayo y tuvieron una gran acogida. Sagi comenzaba su andadura en Montevideo hacia 1907 para continuar durante buena parte del siglo XX al igual pero con menos continuidad en el tiempo que haría la Compañía de Emilio Carreras. Ese mismo año, en 1907 vendrían a actuar al Uruguay compañías como la de José Talavera, Juan Gil Rey o la de Salvany.

El año 1910 será el de la compañía que el exitoso actor, cantante y empresario Emilio Carreras traería al Uruguay con sus famosas representaciones de las obras de Chapí y principalmente composiciones relacionadas con el género chico. Cabe destacar que fue de los empresarios teatrales que más representaciones y más cartelera trajo por temporada. Estará presente en los teatros de la capital uruguaya durante los dos años siguientes.

Podríamos por tanto afirmar que, en la primera década del siglo XX, la zarzuela vive un momento de esplendor en Montevideo, ya que son varias e importantes las compañías que llegan y realizan representaciones durante un largo periodo. La prensa recoge el éxito de las mismas y realza el hecho de que cada día se llenen los teatros Urquiza, Cibils, Politeama, San Felipe, Solís, entre otros. Completarían esta década dorada la compañía de José Moncayo y de nuevo la de Sagi Barba, así como la de Velasco, con artistas consagradas como Julia Fons y Luisa Campos o la de Casas con artistas como el barítono Paco Meana y la familia Nadal, los esposos Nadal.

Entre 1910 y 1920 comienza a integrarse un tipo de representaciones innovadoras en las que la mujer adquiere protagonismo. La cantante cupletista comienza a ser reconocida y artistas como La Goya o Raquel Meller llenan los teatros. Estas representaciones tendrán su época de esplendor en la década de los 20.

Hacia 1920 comprobamos cómo existen vacíos documentales sobre la presencia de compañías españolas de teatro musical, concretamente en 1921, 1926 y 1928. Esto se puede deber a la presencia de nuevos medios de ocio y la introducción cada vez más frecuente del biógrafo en

los teatros, así como la evolución del género del teatro musical hacia la opereta, la revista y nuevas formas de espectáculo más visual. No obstante, llegan compañías destacadas como la de Romo-Viñas en el teatro Solís y compañías de opereta como la de Vela-Guiro, Salvador Ferrer o Manuel Casas. Empresarios y artistas como Rogelio Juárez o Sagi Barba serán frecuentes en las programaciones durante el periodo seleccionado de estudio.

Por último, citar a la compañía de Martínez Sierra que, si bien estaba más orientada hacia el teatro, también supuso una importante aportación a la presencia de artistas, empresarios teatrales y escenógrafos españoles en el Uruguay. En estos últimos años de la década de los 30, prima la revista criolla, la comedia y el biógrafo por lo que las compañías uruguayas comienzan también a abrirse paso entre las extranjeras y esto supondría otro de los motivos por los que empiezan a desaparecer del panorama teatral uruguayo las compañías españolas.



Figura 80. Compañía de zarzuela de Samuel BLIXEN, (Archivo de la imagen y la palabra, SODRE).

Montevideo: 1898-1931

Entre 1898 y 1931 actuaron en los teatros de Montevideo 44 compañías líricas españolas¹²⁷. En ellas viajaban cantantes, actores, músicos, directores, empresarios y todo el personal necesario para la puesta en escena de las zarzuelas representadas. Junto a las agrupaciones más reconocidas en el panorama teatral español, también encontramos otras de menor proyección pero que de igual modo desarrollaban una importante función de difusión del patrimonio musical. Destacan las compañías de: Antonio Alonso, Amadeo Vives, Andrés Cordero, José y Luis Crodara, Leopoldo Durón, Manuel Fernández Palomero, Salvador Ferrer, Esperanza Iris, Juan Gil Rey, Rogelio Juárez, José Moncayo, López Silva, Montero, Emilio Orejón, Enrique Ortas-Sánchis, Ceferino Palencia, José Palmada, Arsenio Perdiguero, Petrel- Pinedo, Porredón, Alonso Roig, Romo Viñas o Julio Ruiz, entre otras, entre otras¹²⁸. En su elenco había cantantes de la talla de Luisa Vela, Julia Fons o la Colom; entre otras, incluso en muchas ocasiones venían los más afamados compositores de zarzuela como Sorozábal, Chapí, Bretón, Fernández Caballero o Quinito Valverde. Muchas veces no contaban con una infraestructura ni recursos económicos suficientes y tenían que recurrir a técnicos, artistas, músicos y directores locales.

En el siguiente gráfico se muestra el número de compañías líricas españolas por año que entre 1898 y 1931 actúan en los principales espacios escénicos de Montevideo.

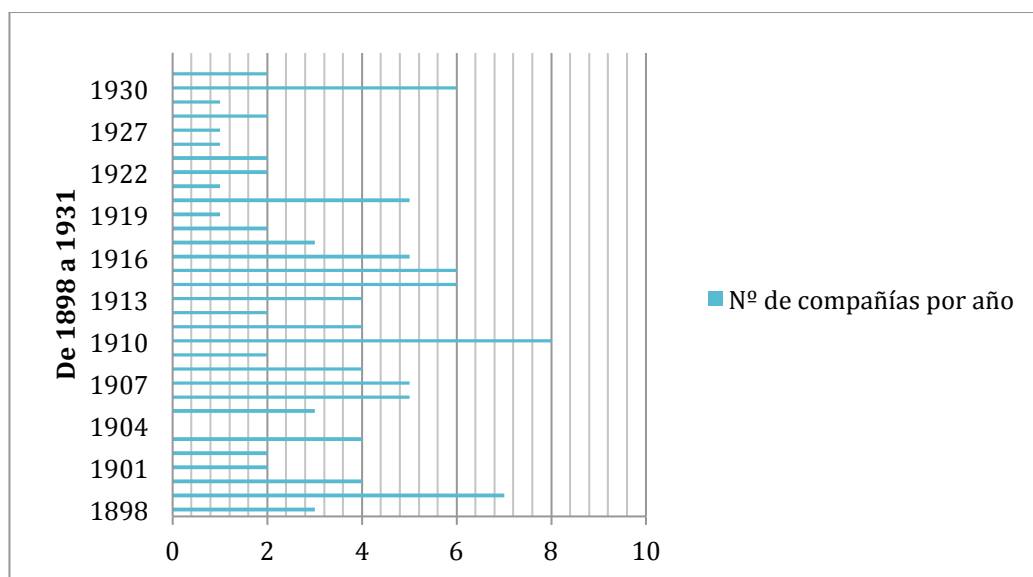


Gráfico 2 . Compañías líricas españolas en Montevideo (1898-1931)

¹²⁷ La cifra de compañías estimada en este estudio se ha establecido mediante la información recogida en los *bordereaux*, la prensa histórica y los programas de mano de los diferentes archivos, principalmente el CIDDAE del Teatro Solís de Montevideo.

¹²⁸ Véase anexo 7. Índice onomástico de compañías de zarzuela en Montevideo (1898-1931).

A continuación, presentamos una relación detallada por orden cronológico de la totalidad de las compañías líricas españolas que actuaron en los teatros de Montevideo entre 1898-1931. La reconstrucción de los datos de estas compañías se ha obtenido de varias fuentes primarias como la base de datos y el *bordereaux* del CIDDAE del Teatro Solís de Montevideo y la prensa histórica local y nacional. También ha sido fundamental la revisión del Marita Fornaro sobre la presencia española en el Teatro Solís de Montevideo en el periodo comprendido entre 1856 y 1920¹²⁹, y el trabajo de investigación de grado inédito de María Isabel Islas y Gladis Moreira, sobre el registro del repertorio de teatro lírico de compañías extranjeras en el Teatro Solís entre 1898 y 1993¹³⁰. Para ofrecer una mayor claridad visual del estudio, se ha estructurado la información registro por años o temporada de la siguiente forma: 1) Nombre de la Compañía; 2) Espacio escénico; 3) Fechas de actuación; 4) Director o Empresario; 5) Elenco¹³¹; 6) Repertorio interpretado organizado por autores¹³².

1898

Durante este año visitaron la capital uruguaya tres compañías diferentes de teatro lírico español.

COMPAÑÍA DRAMÁTICA ESPAÑOLA DE ANDRÉS CORDERO

Teatro Solís

28 abril a 31 de mayo

DIRECTOR: Andrés Cordero

ELENCO: Ernesto Alentor, Bernabé, Andrés Cordero, Font, López, Martínez, Osés, Osorio, Soledad Pestalardo, Robils, Serrano, Venguer y Zamora.

REPERTORIO INTERPRETADO: *El abate Lepe y el asesino o la huerfanita de Bruselas, La criatura, Los canarios de café, La fe perdida, La primera postura, El soldado de San Marcial, Ya somos tres*, (zarzuelas de autor no identificado).

¹²⁹ FORNARO, Marita. "Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos". *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 13, 2007, pp. 35-64.

¹³⁰ DENNIEL, María Isabel, ISLAS NILDA, Inés, MOREIRA, Gladis. "Repertorio de compañías extranjeras de teatro, ópera y zarzuela presentadas en el Teatro Solís (1893-1993)". Trabajo para optar al título de Licenciado en Bibliotecología. Documento mecanografiado depositado en la Biblioteca de la Escuela Universitaria de Bibliotecología y Ciencias Afines "Ing. Federico E. Capurro", Montevideo, 1984.

¹³¹ Véase Anexo 73. Índice biográfico de artistas que formaron parte de las compañías registradas en Montevideo durante el periodo comprendido entre (1898-1931). Datos registrados en CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

¹³² En los casos en los que se desconozca el autor de la obra citada, se indicará.

COMPAÑÍA DE OPERETA Y ZARZUELA CÓMICA PRETEL- PINEDO

Teatro Solís

3 agosto al 11 de setiembre

DIRECTOR: Bonifacio Pinedo

ELENCO: Bonifacio García de Pinedo, barítono y director de escena catalán de notable éxito en Madrid, Pilar y Matilde Pretel, valenciana consagrada en el estreno de *El tambor de granaderos* en el Teatro Eslava (1894), una de las obras que también significaron su éxito en Montevideo cuatro años más tarde¹³³.

REPERTORIO INTERPRETADO:

R. Chapí: *Las campanadas*, *El cura del Regimiento*, *El Rey que Rabió*, *El tambor de Granaderos*

F. A. Barbieri: *El señor Luis el Tumbón o despacho de huevos frescos*, *El Vizconde*.

F. Caballero: *El dúo de la africana*, *Los africanistas*, *El Cabo primero*, *El padrino de "El nene" o Todo por el Arte*, *La viejecita*.

J. Valverde: *La baraja francesa*, *La marcha de Cádiz* (Valverde y Chueca).

Valverde (hijo) y Torregrosa: *Los camarones*, *Los cocineros*,

M. Nieto: *Certamen nacional*, *La maja*, *Los secuestradores*

E. Arrieta: *El Grumete*

G. Giménez: *La guardia amarilla*, *El húsar* (Gerónimo Giménez y Amadeo Vives), *Trafalgar*.

T. Bretón: *La verbena de la Paloma o el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*.

Autor desconocido: *El mantón de Manila*, *Miss Helyett*, *El Toledano*, *Artagnan*, *Folies Bergeres*, *Magin el zapatero*¹³⁴.

¹³³ Fornaro BORDOLLI, Marita. "Ruperto Chapí ..."op.cit. p. 5.

¹³⁴ Véase anexo 8. Compañía Pretel-Pinedo. bordereux, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

LA TIPLE CÓMICA MATILDE PRETEL



Figura 81. Matilde Pretel (revista *Blanco y Negro*, 1894) .

COMPAÑÍA DRAMÁTICA ESPAÑOLA DE LEOPOLDO DURÓN

Teatro Solís

20 Octubre a 6 noviembre

DIRECTOR: Leopoldo Durón

ELENCO: Amalia Alonso, Emilio Armengod, Mercedes Blanca, Josefa Bové, Leopoldo Durón, Pascual Contreras, Eduardo Martínez, Francisco Mercé, Adela Molina, Ana Mollá, Eduardo Perlá, Luis Rivas, Elena Rodríguez, Julián Serrano, Salvador Soler, Micaela Troncoso, Genoveva Vallés.

REPERTORIO INTERPRETADO:

F.A. Barbieri: *Los carboneros*

A. Rubio: *Los canarios de café.*

A. Moreno Gil: *La loca de los Alpes*

D. J. Catalina y Rodríguez: *La llave Gabeta (La llave de la gaveta).*

M. Echegaray: *Meterse a Redentor.*

J. Arantiver: *La primera postura*

Otras obras: (autor no identificado), *La casa de las fieras, La fe perdida, El ratoncito Pérez, Suma y Sigue* (creemos que éstas últimas pueden ser comedias)¹³⁵.

COMPAÑÍA VICENTE ROYO

Teatro Larrañaga, Salto

DIRECTOR: Vicente Royo

La documentación consultada evidencia la presencia de la Compañía de Vicente Royo en Salto un año antes de su llegada a Montevideo. La actuación de la Compañía en el Teatro Larrañaga de Salto, gracias a la tradición de pegar los afiches y programas de mano en el telón de boca del escenario del mencionado teatro, se ha conservado hasta nuestros días convirtiéndose en testimonio de la presencia del paso de la mencionada compañía en el teatro salteño. Con fecha de 19 de abril de 1898 la gran función de Gala correría a cargo de la Compañía cómico, lírica, española bajo la dirección del actor Vicente Royo, donde interpretaron zarzuelas como *La marcha de Cádiz*.

¹³⁵ DENNIEL, María Isabel, ISLAS Nilda Inés, MOREIRA, Gladis, B.: "Repertorio de compañías extranjeras de teatro, ópera y zarzuela...", op. cit. pp.448- 453.



Figura 82. Compañía de Vicente Royo en el Telón de boca del Teatro Larrañaga, 1898, (imagen de archivo personal).

OTRAS COMPAÑÍAS:

En la revista *Negro Timoteo* del 3 de julio de 1898 aparece el anuncio de las representaciones de otras compañías de Zarzuela en teatros como el Cibils y San Felipe. En el Teatro Cibils encontramos el dato de las artistas del elenco como: “La Perales, los hermanos San Juan, Mesa y otros renombrados artistas” para a continuación ofrecer el dato del precio de las localidades. En el Teatro San Felipe se anuncia la Compañía de zarzuela cómica de los artistas Torrijos-Reynoso

y de nuevo los precios de las localidades¹³⁶.

En este año encontramos un anuncio en esta revista sobre el Teatro Solís, donde hace referencia a las representaciones de una Compañía lírica italiana pese a lo que primó ese año fueron las Compañías líricas españolas¹³⁷.

1899

En este año no disponemos de información del Teatro Solís, sin embargo, tenemos documentadas representaciones en otros teatros como el San Felipe, el Cibils y el Stella d' Italia. No tenemos una información detallada de las compañías, pero sí hemos podido recoger su presencia en nuevos espacios hasta ahora desconocidos para la representación de teatro lírico español. Pese a que tengamos menos información detallada de la composición de las compañías y las obras que se llevaron a cabo este año, se da la coincidencia de que al mismo tiempo se representa zarzuela en el Teatro San Felipe por la compañía de Vicente Royo y en el Stella D' Italia la compañía de Emilio Carmona. Tanto es así que el 5 de marzo se recoge en el diario *El Siglo*: "Se presenta una zarzuela bufa en 3 actos con letra del señor Santisteban y música del eminente maestro Barbieri, titulada *Robinson*"¹³⁸.

COMPAÑÍA DE EDUARDO CARMONA

Teatro Stella d' Italia

Abril

REPERTORIO INTERPRETADO: *El anillo del hierro* (M. Marqués) o más breves como *El postillón de la Rioja* (C. Oudrid) y *Las Tentaciones de San Antonio* (R. Chapí).

COMPAÑÍA VICENTE ROYO

Teatro San Felipe

Abril y mayo¹³⁹

COMPAÑÍA DE ZARZUELA ESPAÑOLA DE FÉLIX MESA

¹³⁶ Véase Anexo 9 , Revista *Negro Timoteo*, Montevideo. 1898 3 de julio.

¹³⁷ Revista *Negro Timoteo*, año 1ª, nº 5 , Montevideo, Julio 3 de 1898, p. 256.

¹³⁸ Diario *El Siglo*, 9 enero de 1899 y 9 febrero de 1899.

¹³⁹ Véase Figura 83 donde queda registrada la presencia de la Compañía de Vicente Royo en el Teatro Larrañaga de Salto un año antes (1898).

Teatro San Felipe

Julio y agosto

COMPAÑÍA DE ZARZUELA DE GIMÉNEZ RUIZ Y CÍA.

Teatro San Felipe

Agosto

COMPAÑÍA DE A- ABAD

Teatro Cibils

COMPAÑÍA DE ZARZUELA ESPAÑOLA DE JULIO RUIZ

Teatro San Felipe

Octubre

REPERTORIO INTERPRETADO:

Los carboneros (F.A. Barbieri), *El sueño de anoche* (A. Ruiz), *El gran pensamiento* (M. Nieto), *La noche del 31* (F. Caballero)¹⁴⁰.

1900

Con la llegada del siglo XX, encontramos una variedad de géneros muy amplia que implica en ocasiones la confusión con el tipo de obras o las características de una compañía y otra. Se emplean denominaciones muy diversas que denotan la amplitud del género: sainetes líricos, revistas, cuplés, espectáculos de variedades, zarzuelas y operetas. Comenzará a tener importancia la representación de “Revistas” como espectáculo visual con menos presencia de texto. También surgen compañías locales juveniles de zarzuela o influenciadas por otras culturas, como la Gran compañía de zarzuela española- infantil- juvenil. Empresa: Peyres – 10 niños ambos sexos bajo la dirección artística de don Francisco Peyres- Espectáculos por secciones. O: “El viernes 7 de setiembre- gran función de moda- Estreno de la grandiosa zarzuela de costumbres chino-japonés, titulada: *Kananga*¹⁴¹”.

COMPAÑÍA VIDAL- SILVA-CAMPOS

Teatro Solís

Diciembre

REPERTORIO INTERPRETADO:

¹⁴⁰ Véanse Anexos 10 a 16. Diario *El Siglo*, Montevideo, 1899.

¹⁴¹ Diario *El Siglo*, 7 de Setiembre de 1900.

Marina (E. Arrieta), curiosamente tenemos el dato de que se llevara a cabo días antes, 11 diciembre, la misma obra en el teatro Cibils, por otra compañía (Abad- Camps) pero por el mismo tenor, Marystany¹⁴².

COMPAÑÍA DE ZARZUELA DE FEDERICO CARRASCO¹⁴³

Teatro San Felipe

DIRECTOR: Juan Anglada

Contamos con la siguiente información: "Compañía de zarzuela española dirigida por el popular primer actor don Federico Carrasco¹⁴⁴, maestro director y concertador don Juan Anglada, espectáculo por secciones¹⁴⁵."

COMPAÑÍA DE ZARZUELA EMILIO OREJÓN

Teatro San Felipe

REPERTORIO INTERPRETADO: *El tambor de granaderos* (R. Chapí), *El pobre diablo* (J. Valverde), *La cruz blanca* (B. Apolinar), *La Guardia Amarilla* (G. Giménez)¹⁴⁶.

¹⁴² Véase Anexo 17. *Bordereux* compañía Vidal Silva-Campos. La información recogida responde a 1901 pero la compañía está registrada en 1900 en el Teatro Solís de Montevideo.

¹⁴³ Véanse Anexos 18 a 25 Diario *El Siglo* Compañía Federico Carrasco y Orejón, Montevideo, 1900.

¹⁴⁴ PELLETTIERI, Osvaldo. *Dos escenarios: intercambio teatral entre España y la Argentina*. Editorial Galerna, 2006.

¹⁴⁵ Diario *El Siglo*, Montevideo, Miércoles 4 de julio de 1900.

¹⁴⁶ Diario *El Siglo*, Montevideo, Martes, 9 octubre 1900.



Figura 83. Tiple Amalia Colom y la Compañía Orejón, Revista Rojo y Blanco, 17 de junio de 1900, Montevideo .

COMPAÑÍAS DE VARIEDADES

Teatro de Verano¹⁴⁷

REPERTORIO INTERPRETADO: *Instantáneas* (T. López Torregrosa y J. Valverde), *El fonógrafo ambulante* (R. Chapí), *El último chulo* (T. López Torregrosa), *El mantón de manila* (autor no identificado)¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Teatro de Verano, Calle Andes esquina Mercedes actual ubicación del SODRE o *Les Folies Bergeles*, Se anuncian espectáculos de zarzuela cada noche por secciones.

¹⁴⁸ *Diario El Siglo*, Montevideo, 6 de febrero 1900.

1901

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ÓPERA Y ZARZUELA SERIA ROGELIO JUÁREZ

Teatro Solís

DIRECTOR: Luis Reynoso

ELENCO: Castillos, Elvisa Ceballos, Criteli, Delgado, Guillot, F, Rogelio Juárez, Jubán, Victoria Lucas, José Maristany, Martín, Félix Mesa¹⁴⁹, Alejandro Silva.

REPERTORIO INTERPRETADO:

M. Fdez. Caballero: *El cabo primero*.

F. Chueca: *Agua, azucarillos y aguardiente*.

T. L. Torregrosa: *La banda de trompetas*

Manuel Penella: *La buena Sobra*

Giuseppe Mazza: *Campanone*

Valverde y Chueca: *De Madrid a París*.

Han quedado registradas diferentes apariciones del actor cómico y empresario Rogelio Juárez en el Teatro Politeama. Por tanto, hemos deducido que aprovecharía su estancia en Montevideo para actuar en diferentes teatros.

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ZARZUELA EMILIO OREJÓN

Teatro San Felipe

ELENCO: Amalia Colom, Trinidad Pérez, Julia Fons.

REPERTORIO INTERPRETADO:

La guardia amarilla (G. Giménez), *Los descamisados* (F. Chueca), *La tierruca* (A. Santamaría), *Campanero y sacristán* (M. Fernández Caballero).

Es muy significativa la influencia que ejercieron los artistas y empresarios teatrales españoles como Emilio Orejón, Reynoso o Rogelio Juárez por difundir el teatro lírico español. De hecho, Palmada fue un seguidor de la labor que realizaría Emilio Orejón en Buenos Aires y a su vez, Orejón venía de una familia de artistas promotores del género¹⁵⁰.

¹⁴⁹ ZAYAS E LIMA, Perla . *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Argentina, Editorial Galerna, 1990.

¹⁵⁰ Véanse anexos 26 a 28. Diario *El Siglo*, Montevideo, Compañía Rogelio Juárez, 1901; Anexos 29 y 30. Compañía Orejón , Álbum Julia Fons, (Museo Nacional del Teatro, Almagro. pág.125, pág. 127).

La compañía de zarzuela, dirigida por el inteligente artista y autor Montero, que acaba de ausentarse para Buenos Aires, dejando los me-



RECIBIDA DE NOTAS, Srta. García Serriz

LA PRENSA, señora Xaier

CINCOGUA SOCIAL, SEÑOR Orejón

los señores Montero y De María. Reflexjamos en dos páginas los tipos más salientes de la revista *Bojo y Blanco*; y un trazo de la letra que da idea de la galanura con que está escrita.

Mis respetables señores,
de pedida habré,
aunque mucho antes
de no contar otros.
El artículo de fondo
es materia doctrinal
que en tono serio y formal
se introduce en lo más hondo.
Ha de evocar un recuerdo
de acuerdo con lo que avanzo
el cómo que lo recuerdo
y hay que ponerse de acuerdo.

CHAMBERS, John, 512, Merchants

Perla ya toma y la siento
tramar maderas políticas,
y para evitar las críticas
es voy a contar un cuento.
Cuerdo dirijo plátano
pinto un paleo delirioso
que beomba caribazo
el mar es base de amor.
El futuro termina,
lito quejas, mar, paisajes,
para al plátano el celoso
los celeros acaba.

VIAZIS DE BONTIVOLIA
Professione del mestiere. Sca. Merabolica

Diffícil era el trabajo en que al platero amena, solo le quedaba un tubo de rojo y otro de blanco. Tomó el tubo rojo, y pintando de rojo el cielo, se vio confundido su ambiente con el cielo verdadero, que al encendido cubrió color de fuego mortal por una atmósfera boreal, impropia de aquel paisaje.

A black and white portrait of a woman standing outdoors. She is wearing a long, light-colored dress with a high collar and a large, ornate hat. She is holding a bouquet of flowers. The background is a painted backdrop of a landscape with trees and a body of water.

HABER, David, učitelka Vonn



Montevideo
"La Aboracada" 25 Agosto 1909

Siguió obteniendo nuevos triunfos la notable compañía de ópera que, en el artístico teatro de la calle Avenida La Paz y Colonia, dirige el aplaudido actor Joaquín Montero.

En el Politeama

Entre las muchas zarzuelas que han merecido la aprobación entusiasta del numeroso público que concurre noche a noche al Politeama, se encuentra *La Trilla*, en la cual Orville hace

recuerdo de su estada en nuestro capital.

Los danzas artístas, coristas y que saben interpretar también los personajes de las zarzuelas de su extenso repertorio.


Srta. Julia Foss


Srta. García Saura

torio, han sido objeto de aplausos y demostraciones entusiásticas.

Tenemos el placer de publicar en esta página varios retratos de algunas de las actrices.


El Sr. Joaquín Montero en *La Trilla*


Srta. Matilde H. de Montero

desarrollos de gracia. La señorita Julia Foss, que ha demostrado poseer excelentes cualidades artísticas, merece muchos elogios y estímulos seguros que entre nosotros quedará el

tas que componen dicha compañía de ópera.

Desempeñaremos darnos a la gran sa otros interesantes grabados que se relacionen con la compañía mencionada.

109

TEATRO SAN FELIPE

Jueves 19 de Septiembre

GRAN FUNCIÓN
EXTRAORDINARIA
CON EL CONCURSO
DEL SEÑOR
Emilio Orejón

TEATRO SAN FELIPE

Jueves 19 de Septiembre

A BENEFICIO
DE LA
PRIMERA TIPLE
Sta. Julia Fons

1902

COMPAÑÍA PALMADA EN EL POLITEAMA

La Sección “Teatros” del Semanario *La Alborada* ha sido de gran utilidad para recoger la información aportada por el crítico Orestes Baroffio en la sección de “Mis crónicas” o la que aportaron diferentes críticos en la sección de Teatros. La Compañía “Palmada” actuó en el Teatro Politeama y fue recogida así en la prensa:

Muy buena, bajo todos conceptos, ha resultado la Compañía que bajo la dirección del celebrado actor Palmada, funciona hace noches en el Politeama. Todo su elenco posee condiciones insuperables, y los triunfos que va alcanzando son debidos, en parte, a la unidad y familiaridad que en sus elementos ha introducido una larga y brillante gira artística.

La Rodríguez y la Maldonado son dos artistas de primera fila, que con verdadero talento saben derrochar las notas límpidas y tersas que brotan espontáneas de sus piquitos canoros. Aunque desconocidas hasta ahora por nuestro público, éste no ha podido menos que saludarlas con una merecida salva de aplausos, cuando con gracia enteramente andaluza, entonan esa canción de `las cacerolas`, que marea tanto como una copa de anís del mono. Y a las condiciones de verdaderas cantatrices, reúnen ambas, excelentes cualidades dramáticas, que ponen en evidencia en todas las zarzuelas que nos han ofrecido. El diálogo que mantienen en “La torre del oro” es insuperable, y hay tanta realidad en esa cantaora orgullosa y ensoberbecida con la conquista de su hombre, como en la pobre Rosalía, que todo lo ofrece en holocausto de su amor primero.

Palmada es un actor discretísimo, sin afectaciones de ninguna especie, y del que no nos ocuparemos mayormente porque hace ya tiempo que ha entrado en la categoría de cosa juzgada.

Y no terminaré mi corta reseña, sin dirigirle a la López los elogios que se merece por el gusto con que canta y por la interpretación picaresca que sabe dar a esas cancioncitas de doble sentido, que tanto agradan y tanto alegran.

Cabás Galban, hábil y competente director de la orquesta, la Brocal, Estellés, Martelo, etc., son otros tantos valiosos elementos que contribuyen poderosamente al

En el año 1902 el Teatro Politeama vive un momento de esplendor tras su reapertura y renovación, ofreciendo una cartelera ostentosa de teatro lírico español.

Según Casares, José Palmada (1868-1950) “interpretó los primeros sainetes criollos de autores como Nemesio Trejo, Ezequiel Soria, Manuel Argerich, Enrique García Velloso y Carlos Mauricio Pacheco y trabajó con actrices y actores como Ángeles Montilla, las hermanas Millanes, Elisa Pocovi y los actores Mariano Galé, Enrique Gil, Rogelio Juárez y Emilio Orejón. Gracias a esta información podemos corroborar su viaje a América y su formación y experiencia previa en los escenarios y cómo pasó de los teatros argentinos a los uruguayos participando a su vez en la consolidación del sainete criollo.

OTRAS COMPAÑÍAS Y EVENTOS ARTÍSTICOS:

Continúan las representaciones en el Teatro Politeama:

Las referencias a *La suerte loca* de Logheder y Blixon (artistas locales) nombran al escenógrafo, Pantini, y en relación a la obra de Reynoso *A vuelo de pájaros*, sabemos que la letra pertenece a E. de María y fue interpretada por Gil (bajo), Josefina Sánchez (tiple), Julia Íñiguez, Galván, Carmencita Jordán (tiple). Vemos cómo en un mismo momento confluían dos compañías, una local y otra española, en el mismo teatro teniendo la misma expectación, buena recepción de público y crítica.



¹⁵¹ Véase anexo 31. Semanario Festivo, literario, artístico y de actualidades: *La Alborada*, Montevideo, 9 de febrero 1902. 271

Por otro lado, en marzo de 1902 tuvo lugar una fiesta muy especial en el Teatro Victoria organizado por la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Españoles

Presidido por el presidente de la Asociación, Pedro J. Palau.

El domingo pasado tuvo lugar en el teatro Victoria una hermosa fiesta a beneficio de la Asociación Artistas Dramáticos y Líricos Españoles.

El aristocrático coliseo de la calle de Victoria, completamente lleno, presentaba un bello conjunto por la clase de sociedad allí reunida la alegría sincera que reinaba en toda la concurrencia y sobre todo la mucha belleza femenina, puesta al servicio de ese, algo majestuoso que se llama caridad, fueron lo que contribuyó a que la función tuviera un éxito completo.

Todos los números del programa fueron fielmente interpretados por todos los artistas que tomaron parte de dicha función.

Uno de los números que más llamó la atención y que atrajo todos los aplausos del público allí reunido, fue el pasacalle cantado por catorce tiples, las cuales luciendo hermosos mantones de manila formaban un extraño conjunto, de variados colores que produjo sensación.

Merece un especial aplauso la compañía del teatro de Mayo que dirige el incomparable actor Joaquín Montero, por la parte activa que tomó esta función, prestando su valioso concurso representando la aplaudida zarzuela “Plantas y flores” en la que tanto se distinguen toda la compañía¹⁵².

Con este testimonio podemos comprender la importancia que tenía en dicho momento el teatro y el teatro lírico español ya que se creó una Asociación en su representación. Para el acto acudieron artistas tan destacadas como la Membribes, Plá o la Guerrero, Maíquez o Martínez, entre otros.

¹⁵² Semanario Festivo, literario, artístico y de actualidades: *La Alborada*, 9 de marzo de 1902.



Figura 89. Testimonios de las actuaciones en el Politeama de la tiple Josefina Sánchez. Semanario *La Alborada*, Montevideo, 26 enero 1902.

1903

Es un año en el que las compañías españolas representarán principalmente teatro. Por eso no tenemos constancia de una actividad tan activa como la de los años anteriores o los venideros. Tan sólo, hemos podido documentar la presencia de la Compañía de Federico Carrasco en el Teatro Solís durante un mes lleno de actuaciones¹⁵³.

COMPAÑÍA DE FEDERICO CARRASCO

Teatro Solís

¹⁵³ Véase anexo 32. Revista *Rojo y blanco*, Montevideo, 3 enero 1903 Compañía Galván y Maldonado.

22 de abril al 21 de mayo.

ELENCO: Carlos Álvarez, Federico Carrasco, Vicente Espí, López Piriz Avelina, Benjamín Molina, Rosario Pastor, Francisco Perin, Rosa Reyes, Josefina Sánchez, Eduardo Santa Fe, Carmen Yáñez.

REPERTORIO INTERPRETADO:

F. Chueca: *La alegría de la huerta, Corrida de Toros, Los Descamisados*

R. Chapí: *El Barquillero, La cara de Dios, La Revoltosa, La Venta de Don Quijote.*

J. Valverde: *Los Camarones, La Marcha de Cádiz.*

A. Rubio Y V. Lleó: *Cambios Naturales, Receta infalible, El turno de los Partidos*

F. Caballero: *El dios Grande*

L. Torregrosa: *Las fiestas de San Antón, El último Chulo*

Sorinao y Falcado: *El Estado de Sitio*

Otras obras: (Autor no identificado), *Ciencias Exactas, El cuándo de Rosa, Dichoso Baile de Máscaras, Merendar de las Ventas, El Pilluelo de París*¹⁵⁴.

Existía mucha variedad tanto en la temática de carácter plenamente costumbrista y castizo, como en la introducción de obras de compositores desconocidos que se hacían hueco en el panorama lírico para poder presentarse oficialmente¹⁵⁵.



¹⁵⁴ DENNIEL, María Isabel, ISLAS Inés Nilda, B. MOREIRA, Gladis: "Repertorio de compañías extranjeras de teatro, ópera y zarzuela...", op. cit. pp.471-473.

¹⁵⁵ Véase Anexo 33.1903 Abril Federico Carrasco, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

COMPAÑÍA PALMADA EN EL POLITEAMA

Esta Compañía obtuvo un éxito notable, como demuestra la siguiente crítica:

Con la compañía Palmada está pasando en el Politeama una cosa completamente Distinta de lo que pasa con las compañías de zarzuela que nos visitan: la de que el interés va en aumento a medida que aumenta el número de representaciones. No son solo los estrenos de obras de las que más éxito han obtenido en España, son los buenos elementos que componen la compañía y cuyos méritos van siendo cada vez más apreciados cuanto más se van apreciando¹⁵⁶.

COMPAÑÍA ELISEO SANGRIÁN

Teatro Solís

22 octubre

ELENCO: Marcial Bulfi, Giné, Carlos La Rosa, Márquez, Martín, Pastor, Enrique Povedano, Reyes, San Juan, Luisa Tomás.

REPERTORIO INTERPRETADO: *La divisa* (C. Arniches) , *La mascarita* (A. Llanos), *La morenita*(autor desconocido), *La viejecita* (F. Caballero).

COMPAÑÍA DE DRAMAS, COMEDIAS Y ZARZUELAS NACIONALES

En 1903 encontramos un documento que demuestra la presencia de Compañías de teatro lírico español de origen uruguayo como fue la *Compañía de Dramas, Comedias y Zarzuelas Nacionales*, anunciada como Teatro Uruguayo en el Teatro San Felipe el 5 de agosto de 1903. Estaba respaldada por la Asociación de Teatro Uruguayo y se anunciaba como la 11ª Función de la Temporada. Es interesante transcribir el programa según el orden del espectáculo:

1ª Sinfonía

2ª Estreno de la comedia en 1 acto de Orosmán Moratorio: *Las dos margaritas*. Desempeñada por la señorita Martínez; señoras Viera y González (Pilar) y señores Carrillo, Pomar y Márquez.

¹⁵⁶ "Notas teatrales", Figura de la Compañía Palmada, en Revista *Rojo & Blanco*, Montevideo, 3 enero de 1903, Año IV, 107.

3ª Por última vez. – La chistosísima comedia en 3 actos y en prosa, original de don Enrique Queirolo, titulada: *El primer pleito*.

Luego precio de localidades y luego cita abajo: “en ensayo para estrenarse a la mayor brevedad: el drama Como empieza, acaba; el drama en 3 actos Los leales; La comedia en 3 actos Conciencias dormidas y varias zarzuelas.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ Programa de mano 1903 Teatro San Felipe (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

SILLÓN CON ENTRADA 0.80



**Teatro
SAN FELIPE**

Compañía de Dramas, Comedias
y Zarzuelas Nacionales
ORGANIZADA POR LA
ASOCIACION TEATRO URUGUAYO

Hoy Sábado 15 de Agosto de 1903

11.^a FUNCIÓN DE LA TEMPORADA

ORDEN DEL ESPECTACULO

1.^a Sinfonía.
2.^a **ESTRENO** de la comedia en un acto, original de don *Orosmán Moratorio*, titulada:

LAS 2 MARGARITAS

Desempeñada por la señorita Martínez; señoras Viera y González (Pilar) y señores Carrillo, Pomar y Márquez.

3.^a **Por última vez.**—La chistosísima comedia en 3 actos y en prosa, original de don *Enrique Queirolo*, titulada:

EL PRIMER PLEITO

REPARTO

Diana	Sra. Ortiz (Sara)	Carlos	Sr. Haza
Isabel	Sra. Martínez	Doctor del Campo	" Galván
Doña Rosalía	Sra. Viera	D. Juan	" Echegaray
Carmen	Sra. Cornaro	El señor Caseoroto	" Ghialdroni
La señora de Caseoroto	Sra. González Pilar	Felipe	" Carrillo

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos avant-scène, sin entrada	\$ 4.00	Luneta de cazuela, con entrada	\$ 0.30
Palcos bajos y balcones, sin ent.	" 3.00	Luneta de paraíso, con entrada	" 0.40
Sillones de platea, con entrada	0.80	Entrada de cazuela	" 0.20
Tertulia, con entrada	" 0.80	Entrada de paraíso	" 0.20
Entrada general	" 0.40	Palcos de cazuela, sin entrada	" 1.00

A las 8 1/2 p. m.

En ensayo para estrenarse á la mayor brevedad: El drama *Como empieza, acaba*; el drama en 3 actos *Los Leales*; la comedia en 3 actos *Conciencias dormidas* y varias zarzuelas.

Próximamente: El drama histórico de gran aparato, en 4 actos y 12 cuadros, original de don *Washington P. Bermúdez*:

"ARTIGAS"

Talleres de «La Razón», Océano 64

Figura 91. Programa de mano de la Compañía de dramas, comedias y zarzuelas nacionales, 1903, Teatro San Felipe. (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

1904

En este año no hemos localizado ninguna información sobre la representación de género lírico español en los teatros uruguayos. Tan sólo aparecen compañías de teatro italianas o francesas. Tal escasez de presencia músico-teatral española durante este año se debió de la Guerra Civil de 1904¹⁵⁸.

1905

COMPAÑÍA CARRASCO

Tenemos la información de la presencia de la **Compañía Carrasco en el Politeama** y en el Teatro Odeón (desde febrero a mayo), interpretando obras de Gaztambide¹⁵⁹.

GRAN COMPAÑÍA DE ZARZUELA ESPAÑOLA JOSÉ Y LUIS CRODARA

Teatro Politeama

11 de Enero¹⁶⁰

COMPAÑÍA DE SAGI BARBA

Un evento musical importante fue el homenaje que se realiza a la Independencia de la República Oriental del Uruguay el 25 de agosto de 1905 en el Teatro Argentino. Destacan en la cartelera la presencia de artistas españoles como Sagi Barba o Luisa Vela. A continuación, transcribimos los contenidos de la documentación recogida:

Teatro Argentino. Gran Compañía de Zarzuela y Ópera Española. Maestro director y Concertador: Alfredo Padovani. Viernes, 25 de agosto de 1905. Gran Función Extraordinaria de Gala. En conmemoración de la Independencia de la República Oriental del Uruguay. Dedicada a la distinguida Colonia Uruguaya.

Programa: *Himno Nacional Argentino*, cantado por toda la compañía y acompañado por la orquesta.

Himno Oriental, cantado por toda la compañía y acompañado por la orquesta.

¹⁵⁸ En 1904 tuvo lugar uno de los levantamientos de Aparicio Saravia, caudillo blanco, derrocado por el gobierno de José Batlle y Ordóñez. Después del levantamiento el país pudo pacificarse y continuar progresando. Según Méndez Vives sobre el acontecimiento bélico: " El 1^a de enero de 1904 Aparicio Saravia se lanzó a la "revolución" (*) extendida hasta la Paz de Aceguá firmada el 24 de setiembre." En MENDEZ VIVES, E. *El Uruguay de la modernización 1876-1904*, Ediciones de la Banda Oriental. 1975, p. 118.

¹⁵⁹ Véase anexo 34. Compañía de Federico Carrasco diario *El Siglo*, Montevideo, 25 enero 1905.

¹⁶⁰ Véase anexo 35. Compañía 35. Compañía Croadara Politeama, diario *El Siglo*, Montevideo, 25 enero 1905.

Se pondrá en escena el interesante drama lírico en 3 actos, original de D. Marcos Zapata, música del maestro Márquez puesta en escena con todo lujo y propiedad: *El anillo del hierro*.

Reparto: Sta. Vela, Sta. Díaz, Sr. Mardones, Sr. Barella, Sr. Navarro, Sr. Sagi-Barba, Sr. Mariano, Sr. Puig., Sr. Perri, Sr. Raamonde.

En el 2ª intermedio el Concertista uruguayo Sr. Santos Retali interpretará al violín Aires Húngaros de Sarasate, acompañado por la orquesta.

Precios...diferentes precios desde Tertulia de platea, palcos, etc..

Nota: Próximamente la opereta: *La muñeca y la zarzuela: EL milagro de la virgen*.

*Imprenta: San José, Buenos Aires (...)*¹⁶¹

Esta información pone de manifiesto la presencia de la Compañías de Sagi Barba en ambos países rioplatenses –Argentina y Uruguay-. Con el mismo maestro concertador y director de orquesta, Alfredo Padovani, aparece registrada la actuación de estos artistas en el Teatro Odeón de Montevideo en la temporada de primavera con *La bohème*, donde Emilio Sagi Barba y Luisa Vela encabezaban el reparto y donde se anunciaban nuevas representaciones de zarzuela junto con *La Bohème*:

Próximamente: *Las hijas de Eva, un tesoro escondido, Los diamantes de la corona y Estreno de la zarzuela Entre el Alcalde y el Rey*.

Función en honor y beneficio del aplaudido barítono y director Emilio Sagi Barba. Obras: *La tempestad* de Chapí, *El juramento*, *El dúo de la africana*. Se interpretan también la sonata *DORMI* escrita expresamente para el Sr. Sagi-Barba por el maestro A. Padovani, cantada por primera vez en Buenos Aires acompañado por el mismo autor y después *PALLIDE MAMMOLE*, del maestro ROCCO TRIMARCHI, acompañado por la orquesta. Próximas representaciones: *Cavalleria Rusticana* y la zarzuela escrita por Núñez de Arce y compuesta por Arrieta, *Entre el Alcalde y el Rey*¹⁶².

La Compañía Sagi Barba comenzaba a ser muy conocida por la excelente interpretación de sus principales componentes y por la calidad de sus representaciones y los buenos músicos que siempre llevaba. A principios del siglo XX se convierte en una compañía muy consolidada y en

¹⁶¹ Véase anexo 36. Compañía de teatro y artistas Compañía Carrasco Compañía Croadara, Teatro Politeama, diario *El Siglo*, Montevideo, 18 enero 1905.

¹⁶² Programa de mano, 1905 30 septiembre (Museo Histórico Nacional de Montevideo).

este caso, traía al maestro concertador desde Buenos Aires desde donde imaginamos que venían de gira, además de maestros escenógrafos, coros y orquesta.



FIGURA 92. Programa de mano, 30 septiembre de 1905 (Museo Histórico Nacional de Montevideo).

Teatro ODEON

TEMPORADA de PRIMAVERA

GRAN COMPAÑIA DE OPERA Y ZARZUELA ESPAÑOLA

dirigida por el aplaudido baritono

Emilio SAGI-BARBA

Maestro concertador y Director de orquesta **Alfredo Padovani**

Maestro sustituto **SANTOS RETALI**

HOY MARTES 10 DE OCTUBRE DE 1905

GRAN FUNCION



En Honor y Beneficio

del aplaudido Baritono y Director

Emilio SAGI-BARBA

quien tiene el gusto de dedicar su funcion de gracia al Público en General con el escogido siguiente

PROGRAMA

1.º Subirá a escena el primer acto de la zarzuela en prosa y verso, original del reputado autor don **Miguel Ramos Carrión**, música del maestro don **Ruperto Chapí**, titulada:

LA TEMPESTAD

REPARTO

Angela.....	Sra. Urrutia	El Jefe.....	Sr. Martorel
Isabel.....	Sra. Lillo	El Marqués.....	" Navarro
Margarita.....	Sra. Diaz	El Presbítero.....	" Bull
Una aldeana.....	" Lopez	Un Pesebrero.....	" Valle
Claudio Bertrán.....	Sr. Barba	Un marinero.....	" Macchena
Simón.....	" Sagi-Barba	Un soldado.....	" Rodriguez

Aldonza, aldeana, pescador, marinero, guardas, jovers, etc.

2.º Subirá a escena el 1.º acto de la hermosa zarzuela clásica de interesante argumento, original de **D. Luis de Olona**, música del aplaudido maestro **Joaquín Gaztambide**, titulada:

EL JURAMENTO

REPARTO

Marta.....	Sra. Vela	El camp.....	Sr. Martorel
La Baronesa.....	Sra. Urrutia	El cabo Peralta.....	" Navarro
El Marqués de S. Esteban.....	Sr. Sagi-Barba	Sebastián.....	" Bull
Don Carlos.....	" Bull	Un oficial.....	" Perri

Oficiales, soldados, aldeanos de culms, etc.

3.º La zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, original de **Miguel Echegaray**, música del maestro **M. Fernandez Caballero**, titulada:

El Duo de la Africana

REPARTO

La Antonella.....	Sra. Vela	Guasppi.....	Sr. Sagi-Barba
Antonia.....	Sra. Marías	El hijo.....	" Martorel
Tulla Serafin.....	Sra. Diaz	Poliz.....	" Navarro
Querubín.....	Sr. Martorel	Un inspector.....	" Bull

Coro general

4.º **Gran acto de Concierto en el orden siguiente:**

1.º **DORMI**—Serenata escrita expresamente para el Sr. SAGI-BARBA, por el maestro **ALFREDO PADOVANI**, cantada por primera vez en Buenos Aires, acompañada por la orquesta y dirigida por el mismo autor.

2.º **PALLIDE MAMMOLE**—del maestro **ROCCO TRIMARCHI**, acompañada por la orquesta.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos bajos y balcón sin entradas . . . \$ 10.—	Tertulia alta con entrada otras filas . . . \$ 1.50
id id id avant-scene sin entr. " 15.—	Delantera de paraiso con entrada . . . " 1.00
id altos sin entrada . . . " 6.—	Entrada a palco . . . " 1.00
Tertulia alta con entrada 1.ª Fila . . . " 2.00	id a paraiso . . . " 0.50

TERTULIA de Platea con entrada pesos 250

Proximamente

Nota - Proximamente **Cavalleria Rusticana - Tierra y Descubrimiento de América** y **ESTRENO** de la preciosa zarzuela en tres actos, letra de **NÚÑEZ de ARCE**, titulada **Entre el Alcalde y el Rey**.

Imp. "La Victoria" de De Martino y Guízar, San José 143

FIGURA 93. Programa de mano, Sagi Barba en el Teatro Odeón, 10-10 -1905 (Museo Histórico Nacional de Montevideo).

1906

COMPAÑÍA SAGI VELA

Emilio Sagi Barba será el ejemplo del cantante empresario que tuvo su mayor éxito en el Río de la Plata en el periodo que abarca dicho estudio. A finales del siglo XIX comenzó a ser conocido por su prestigio musical y después por la calidad de los espectáculos líricos que ofrecía. Las críticas eran muy consideradas con sus actuaciones y repetía cada año, permaneciendo largas temporadas en los teatros rioplatenses hasta más tiempo incluso que el periodo que abarcamos en esta investigación.

Emilio Sagi Barba, fundador de una familia de músicos, quien realizó giras por América incluyendo Uruguay. En Montevideo, en esta temporada, conoció a la soprano valenciana Luisa Vela con quien se casó; juntos -verdaderos “divos de la zarzuela”, como los declara Casares- formaron la compañía que trabajó de los dos lados del Atlántico durante años¹⁶³.

[...] Estaba casado con la bailarina Concepción Liñán, de la que se separó a comienzos del siglo XX, y con la que tuvo a su hijo Enrique, cantante y a Emilio, famoso futbolista. Con unas dotes naturales para el canto, estudió solfeo con Guberna y violonchelo con García, siendo condiscípulo de Casals, aunque su dedicación principal fue la de cantante, también se dedicó a la composición y dirección. A los dieciséis años obtuvo en la Escuela Musical de Barcelona un primer premio de canto que también consiguió María Barrientos. En 1903 estrenó en el teatro Lírico de Madrid *Inés de Castro* o *Reinar después de morir* de Calleja y Lleó. Muy pronto se fue de gira por América¹⁶⁴.

Es en este momento cuando comenzamos a registrar su presencia en los teatros de Argentina y Uruguay, hacia 1905. En el viaje a Montevideo conoció a la que sería su segunda esposa y madre de su hijo el barítono Luis Sagi-Vela, la tiple Luisa Vela. Juntos formaron la Compañía Sagi-Vela con la que realizaron importantes giras por Hispanoamérica donde fueron muy reconocidos; también en España.

Su compañía se consolidó y estaba integrada por grandes cantantes y actores como Federico Caballé, José Mardones, Luis Bori, Felisa Herrero, Tana Lluró, Antonio Martelo, Amparo Romo,

¹⁶³ Fornaro, Marita. “Ruperto Chapí ...” op. cit. p. 10.

¹⁶⁴ CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Op.cit. , vol.2.p.690.

Matilde Rossy y Amparo Saus y con el empresario José Gilber. Cuando regresaron a España, le dieron un nuevo aire de renovación y estrenaron obras nuevas, como harían después en Uruguay, poniendo en escena títulos de opereta en España como el estreno en 1908 de *La viuda alegre* de Lehár, éxito que cimentaron con el estreno en 1914 de la zarzuela *Las golondrinas* de Usandizaga en el Teatro de la Zarzuela, consolidándoles en la cima del teatro lírico español de comienzos del siglo XX. Ese mismo año estrenaron *La viuda alegre* y *Margot* de Joaquín Turina, también llevarían después estas obras a Uruguay realizando estreno en territorio rioplatense después de haberse consolidado en España.

Hasta los años 30 encontramos el testimonio de su época de esplendor a través de las representaciones que llevaría a cabo en el Teatro Solís con su Compañía de zarzuela ocupando la programación de “La temporada Lírica Española” y en 1931 con representaciones como : *Jugar con Fuego* (F. A. Barbieri).



Figuras 94 y 95. Retratos de Sagi Barba y Luisa Vela (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Reparto de la Compañía: Aída Arce, Pepita Gómez, Emilio Sagi Barba, Paco Meana, Luis Reboledo, Ernesto Vicente, Eduardo García, Matilde Ariqueeta, Mecha García. Creación Emilio Sagi- Barba y Director Juan Trave. Director Escena: Andrés L. Barreta/ La Parranda de Fco. Alonso, con una función extraordinaria en Honor a la Colectividad Gallega “La Meiga” de Guridi.

En España tuvo tal prestigio como músico que en la década del os 20 en adelante, estrenó

multitud de obras como *La dogaresa* en 1920 de Millán, *La alsaciana* de Guerrero o cuando se convirtió en el principal tenor del estreno de *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba donde interpretaba a Vidal¹⁶⁵.

COMPAÑÍA DE ÓPERA Y ZARZUELA ESPAÑOLA SAGI BARBA

Teatro Solís

11 al 31 de julio

ELENCO: Barella, Marcial Bulfi, José Mardones, Mariano Navarro, Rodríguez, Ruiz, Luisa Vela.

REPERTORIO INTERPRETADO:

M. Marques: *El anillo del Hierro*

G. Mazza: *Campanone*

J. Gaztambide: *La conquista de Madrid, El Juramento*

M. Fernández Caballero: *El dúo de la Africana*

E. Arrieta: *El Grumete, La Guerra Santa*

A. Pérez Soriano: *El Guitarrico*

F. A Barbieri: *Jugar con fuego*

R. Chapí: *El rey que rabió, La Tempestad*

M. Nieto: *La tela de Araña zarzuela*

A. Pavia: *Tierra o el descubrimiento de América*

Ofrecían un repertorio muy variado que iría desde las óperas de G. Puccini *La Bohème* o *Tosca*, o *Cavalleria Rusticana* (P. Mascagni, *Le Roi de Lahore* (J. Massenet),) a opereta, y la zarzuela¹⁶⁶.

COMPAÑÍA CÓMICO-LÍRICA ESPAÑOLA DE JOSÉ TALAVERA¹⁶⁷

Teatro Solís

3 al 18 de diciembre

DIRECTOR: Emilio Acevedo

ELENCO: Crisanta Blasco, María Castañón, Ramón Cebrián, Isabel Galé, Josefa Galé, José Garrido, José La Rosa, Dolores Maldonado, Juan Maldonado, Antonio Martínez, Antonio Perdiguero, Felisa Pezuelo, Enrique Ramírez, Enrique Reguera, Antonia Solano, José Talavera.

¹⁶⁵ CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. op.cit.p.692.*

¹⁶⁶ DENNIEL, María Isabel, ISLAS Inés Nilda, B. MOREIRA, Gladis: "Repertorio de compañías extranjeras de teatro...op. Cit. 471-487.

Véase Anexo 38. Compañía de zarzuela española, diario *El Siglo, Montevideo 14 de agosto de 1906.*

¹⁶⁷ Anexo 39. Compañía de José Talavera, *Bordereux*, 7 Diciembre de 1906, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

REPERTORIO INTERPRETADO:

M. Fernández Caballero: *Los africanistas*, *La buena sombra*

R. Chapí: *El amor en solfa*, *La Czarina*, *El maldito dinero*

T. San José: *El amor gitano*

M. Nieto: *El tesoro de la bruja*, *El barbero de Sevilla* (M. Nieto y J. Jiménez),

T. L. Torregrosa: *La borrica*

J. Valverde: *El congreso Feminista*, *El pollo tejada* (J. Valverde y J. Serrano), *San Juan de Luz*, *El terrible Pérez* (J. Valverde y T. L. Torregrosa);

A. Vives y J. Jiménez: *La gatita blanca*

L. Alenza: *Los Granujas*

R. Quiñones: *Los huertanos*

J. Serrano Simeón: *La mala sombra*

D. Jiménez-Prieto: *El mozo crúo*

J. Serrano: *La reina mora*

G. Giménez: *La república de Chamba*

El Galleguito (autor sin identificar)¹⁶⁸.

COMPAÑÍA DE ANTONIO ALONSO

Teatro Odeón

Jueves 22 de marzo

COMPAÑÍA ESPAÑOLA, JUAN GIL REY DE ÓPERA Y ZARZUELA¹⁶⁹

Teatro Urquiza

3 de Julio

DIRECTORES: de orquesta Sres. Eusebio Soler y Luis Reynoso. Director de escena señor Juan Gil Rey¹⁷⁰.

ELENCO: Martín Gruas, Josefina Astorga, Rosa Herme, Juan Gil-Rey, Enrique Beut, Francisco Álvarez, Díaz.

REPERTORIO INTERPRETADO:

El reloj de Lucerna (M. Márquez) y *Cavalleria Rusticana* (P. Mascagni).

¹⁶⁸ DENNIEL, María Isabel, ISLAS NILDA Inés, B. MOREIRA, Gladis: "Repertorio de compañías extranjeras de teatro...op. cit. P.496.

¹⁶⁹ Véase Anexo 37. Compañía Gil, Diario *El Siglo*, Montevideo, 3 julio de 1906.

¹⁷⁰ Mencionado en CASARES RODICIO, Emilio, *Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes*, p. 147.

4

Ultimas funciones

TEATRO URQUIZA

JOSE Y LUIS CRODARA

Compañía Española de Opera y Zarzuela

Maestros concertadores y directores de orquesta

Sres. Eusebio SOLER y Luis REYNOSO

Director de escena señor **JUAN GIL REY**

23.a función de la temporada y 85 de la gira

HOY DOMINGO 1.º DE JULIO 1906

ANTEPENULTIMA FUNCION

PROGRAMA

Se pondrá en escena el primero y segundo acto del drama lírico, titulado:

EL RELOJ
de Lucerna

original de don Marcos Zapata, música del maestro Marquez

REPARTO

Malillo Fernando Celia Keding	Sra. Amalia Martín Gruas Sra. Josefina Astorga Sra. Rosa Hermo Sr. J. Gil-Rey	Gualterio Gaston Capitán	Sr. Enrique Beut • Francisco Alvarez • Díaz
--	--	--------------------------------	---

Patriotas, soldados, pajes y gente del pueblo, coro general

La acción se desarrolla en Suiza a mediados del Siglo XVII

Terminará la función con la ópera en un acto del maestro Mascagni:

CAVALLERIA
RUSTICANA

Versión española de la casa Sonzogno de Milan con el título:

CABALLEROSIDAD ALDEANA

REPARTO

Santuzza Lola Turiddu	Sra. Estrella Gil • Rosa Hermo Sr. Ricardo Pastor	Alfo Lucia Coros de aldeanos y aldeanas, Coro interno.	Sr. J. Gil Rey Sra. Elisa Pocovi
-----------------------------	---	--	-------------------------------------

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos avant-scene, sin entrada \$ 4.00 Id. bajos y balcón id. id. " 5.00 Id. de cazuela y galería id. " 3.00 Sillones con entrada Tertulias balcón id. 1.20	Lunetas de cazuela, con ent. ¢ 0.50 Delantera grada id. " 0.50 Entrada a palco " 0.80 Entrada cazuela Entrada grada 0.30
---	---

Sillones con entrada \$ 1.20

A las 8 y 11½ en punto.

Fidan el

Calle 18 de Julio, número 297
Teléfonos: las dos compañías

Acqua Vera

ANTEPENULTIMA FUNCION

FIGURA 96. Programa De Mano de la Compañía Gil Rey. (Museo Histórico Nacional de Montevideo).

Durante esta temporada, se registra la presencia de la artista multifacética (bailarina, cantante y actriz) gallega Agustina Otero Iglesias (1868-1965), más conocida como “La Bella Otero” en los teatros rioplatenses. Bajo la estética de la *Belle Époque* francesa vino a Uruguay a representar la obra *Revé d’Oinum*, en el Teatro Nacional¹⁷¹.



Figuras 97. La bella Otero, (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

¹⁷¹ CALVAR, Didier. "Emigración sin *morriña*. Una cortesana pontevedresa en París : la Bella Otero". En *Anuario de Estudios Gallegos*, Montevideo, Universidad de la República. 2007.

1907

COMPAÑÍA DE ANTONIO ALONSO

Teatro Odeón

3 enero

Información adicional: Por la documentación recogida, la mencionada Compañía ya habría visitado el mismo teatro en otras ocasiones¹⁷².

COMPAÑÍA DE ROGELIO JUÁREZ

Teatro Politeama

Del 24 enero hasta febrero¹⁷³

Teatro Odeón

Mayo



Figura 98. Rogelio Juárez, (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

¹⁷² Véase anexo 40. Diario *El Siglo*, Montevideo, 3 enero de 1907, Teatro Politeama.

¹⁷³ véase anexo 41. Diario *El Siglo*, Montevideo, 24 enero 1907, Teatro Politeama.

COMPAÑÍA SALVANY

Teatro Cibils

De mayo a agosto

ELENCO: primer actor Carlos Salvany¹⁷⁴.

COMPAÑÍA ZARZUELA ALONSO ROIG

Teatro Odeón

28 de julio Y AGOSTO¹⁷⁵.

COMPAÑÍA SAGI BARBA

Teatro Politeama

9 de julio

1908

COMPAÑÍA DE ARSENIO PERDIGUERO

Teatro Solís

19 al 27 de septiembre

DIRECTOR: Arsenio Perdiguero¹⁷⁶.

REPERTORIO INTERPRETADO:

M. Fernández Caballero: *Los africanistas*, *La manta zamorana*, *El Señor Joaquín*.

F. Chueca: *La alegría de la huerta*

T. L. Torregrosa: *La banda de trompetas*, *La fiesta de San Antón*, *El santo de la Isidra*.

J. Jiménez: *La camarona*, *Los picaros celos*

J. Valverde: *La marcha de Cádiz: Los camarones* (J. Valverde y T. L. Torregrosa)

F.A. Barbieri: *Los carboneros*

V. Pydró: *Las Carceleras*

C. Aniches: *La divisa*

E. López Marín: *El estuche de monerías*

A. Pérez Soriano: *El guitarrico*

L. de Larra: *El inclusero*

J. Pardo: *El Naufragio del vapor María*

T. L. Torregrosa: *El santo de la Isidra*

¹⁷⁴ véase anexo 42. Diario *El Siglo*, Montevideo, 30 abril 1907, Teatro Cibils.

¹⁷⁵ véase anexo 43. Diario *El Siglo*, Montevideo, 28 julio 1907, Teatro Cibils y Odeón.

¹⁷⁶ Véase Anexo 44. Programa de mano compañía Arsenio Perdiguero. (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

“Arsenio Perdiguero, uno de los protagonistas del sainete criollo rioplatense, a quien le tocó estrenar obras fundamentales del género como el original del sainete *Marta Gruni* del uruguayo Florencio Sánchez en Buenos Aires, en 1908.... La figura de Perdiguero es buen camino para vincular las temporadas del Teatro Solís con las del Larrañaga de Salto, en lo que a Chapí se refiere. En 1910, antes que en Montevideo, la “Gran compañía de zarzuela y opereta española Arsenio Perdiguero” presenta en su temporada salteña *El rey que rabió*, con Bernardino Terés como maestro director y concertador. Terés cumplirá estas funciones con la Compañía de Emilio Carreras en el Solís, en la temporada que va del 30 de noviembre de 1911 al 29 de enero de 1912.... Aquí aparece dirigiendo la orquesta de la compañía de Perdiguero, pero además fue conocido por trabajar con Raquel Meller, Lola Membrives y con Tita Merello, figura femenina protagónica del tango y la milonga. A estas actividades sumó la de compositor dentro de estos últimos géneros¹⁷⁸.”



Figuras 99 y 100 . Arsenio Perdiguero. Revista *El arte del teatro*, 1907

¹⁷⁷ DENNIEL, María Isabel, ISLAS Inés Nilda, B. MOREIRA, Gladis: “Repertorio de compañías extranjeras de teatro. op. cit. p.507.

¹⁷⁸ FORNARO BORDOLLI, Marita. “Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica...op.cit. p. 147.

COMPAÑÍA PALMADA

Teatro Politeama

10 de enero a febrero¹⁷⁹

OTROS: Espectáculos. Compañía cómica del primer acto José Palmada, que como citamos anteriormente, de zarzuela en el Politeama. El empresario y cantante Palmada llegó de España con una sólida experiencia en el ámbito escénico en Barcelona, donde cantó *La tempestad* de R. Chapí y *El prior y el priorato* de Alberto Cotó. Una vez llegó a Argentina hacia 1896, comenzó siendo parte de la compañía de Orejón para después formar la suya propia¹⁸⁰.

COMPAÑÍA JUAN ZAPATER

Teatro Politeama

3 de abril

COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO LÍRICO

Teatro Politeama

28 agosto de 1908

De nuevo tenemos el testimonio a través de la prensa de una compañía nacional, más enfocada al teatro pero que en esta ocasión introduciría en su repertorio dramas líricos con la actuación de la tiple Celia Galván.

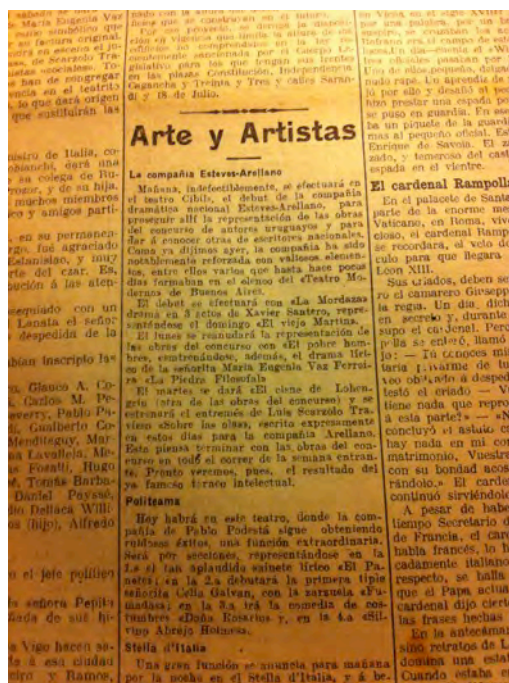


Figura101. Diario *El Siglo*, Montevideo, 1908.

¹⁷⁹ Véase ANEXO 45. Diario *El Siglo*, Montevideo, 10 enero de 1908.

¹⁸⁰ CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España ...* op.cit.vol. 2.p.464.

Estreno de Marta Gruni:

Según la cronología de la obra de Sánchez recopilada por Luis Ordaz en su "Historia del teatro argentino", *Marta Gruni* (sainete en un acto y tres cuadros) fue estrenado el 7 de julio de 1908 en Montevideo por la Compañía Española de Zarzuela, del célebre Arsenio Perdiguero y en Buenos Aires el 5 de noviembre de ese mismo año, en el Argentino. En el elenco figuraban varios nombres conocidos: los señores (así se los presentaba entonces) Pomar, Vittone, Muiño y Ballerini, entre muchos otros.¹⁸¹ El texto de esta obra fue adaptado a una composición lírica por el prestigioso músico uruguayo Jaurès Lamarque Pons en 1967, inspirándose en el ambiente popular de los conventillos y el carácter local de la música popular y del folclore urbano¹⁸².

1909

En este año no hemos localizado información en el archivo del Teatro Solís, pero sí en la prensa histórica donde hemos podido comprobar que otros teatros como el Politeama, el Cibils o el Coliseo Florida se convertían en este periodo en la sede del teatro musical español, tal y como refleja el diario *El Siglo*.

Teatro Politeama

Miércoles, 20 de enero

REPERTORIO INTERPRETADO: Un estreno de *Cosas del querer*, zarzuela en un acto y 3 cuadros de Pontes y Baños, música del maestro Brú. Se dará en 3ª sección, *El arrojado*, en la 2ª *Viva mi niña* y en 3ª y 4ª *Mayo florido*¹⁸³.

Teatro Politeama

Otra información recogida en el diario *El Siglo*: "Por séptima vez repite esta noche la compañía del Politeama *La viuda alegre* que está obteniendo éxitos continuamente y llenos [...].

Teatro Nacional

REPERTORIO INTERPRETADO: *La sardineira* (estreno) y *La fiesta de San Antón* (T.L. Torregrosa).

¹⁸¹ Diario *La Nación*, 6 de octubre de 2004, Buenos Aires. (<http://www.lanacion.com.ar/649443-una-dos-o-tres-obras-por-semana>) (Consultado 22/12/2016).

¹⁸² Sobre la ópera de Marta Gruni véase DE LOS SANTOS, Sergio Marcelo, *Marta Gruni: Se canta cuando se sueña* ¿Qué se necesita para hacer viable una puesta en escena contemporánea de la ópera del compositor uruguayo Jaurès Lamarque Pons? Hacia una valoración de la Ópera Nacional que posibilite nuevas formas de gestión. Proyecto final del Diploma en Gestión Cultural, Montevideo: Universidad de la República, 2015.

¹⁸³ Véase Anexo 46. Diario *El Siglo*, Montevideo, 20 enero 1909.

REPERTORIO INTERPRETADO: *La gatita blanca* (A. Vives y J. Jiménez), *La viuda alegre* (Lehar), *La chacarera* (D. Fortea), representación a beneficio de Conchita Bosch.

OTROS: En la *Sección Arte y Artistas* se crea un apartado dedicado a la zarzuela donde se informa de las distintas representaciones de este género en los teatros de Montevideo.

1910

Comienza la década de 1910 y con ella una buena temporada para los empresarios teatrales de zarzuela y el público. Los teatros se llenan a diario: Urquiza, Cibils, Politeama, Solís, 18 de Julio, son los que atraen más público y los que completan sus programaciones con teatro lírico musical español. Los dramas, los sainetes líricos, la opereta y la ópera llenan la ciudad de música y teatro. Podemos clasificar aquí una segunda etapa desde el inicio del periodo estudiado, definiéndola como una etapa de esplendor y asentamiento. Una década en la que compañías como la de Emilio Carreras, Casals o Sagi Barba, entre otras, repetirán cada temporada con las obras que traían desde España, en ocasiones con representaciones casi simultáneas en el mismo año. Destacamos en primer lugar la compañía de Emilio Carreras, que hasta el momento fue la que más obras puso sobre los escenarios uruguayos.

COMPAÑÍA DE ZARZUELA “EMILIO CARRERAS”

Tras la familia Sagi Vela, la Compañía de Emilio Carreras fue la que adquirió más importancia en esta época de primer tercio del siglo XX. Cada año visitaba los principales teatros rioplatenses tras haber obtenido gran éxito previamente en los coliseos madrileños y así lo dejaba constar la prensa de la época. La Compañía de Emilio Carreras realizó varias giras por toda Hispanoamérica cosechando triunfos, por lo que era frecuente verle año tras años volviendo a los mismos teatros¹⁸⁴.

Emilio Carreras, gran tenor cómico de enorme destaque en España, en especial por estrenos de obras famosas de Chapí, de quien Casares señala “sus enormes dotes de actor cómico [...] y su capacidad para representar los personajes más variados

¹⁸⁴ Véase anexo 47. Carta de Emilio Carreras, Emilio dirigida a Salvador González, comunicándole su debut en el Teatro Principal de Buenos Aires, y el posible inicio de una gira por Cuba y México, 05/09/1908 (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

del género chico, de forma que su imagen está unida a gran parte de estos personajes y a una gran parte de las obras del XIX que estrenó¹⁸⁵.

Este empresario es mencionado en la *Historia gráfica de la zarzuela* de Emilio Casares, donde aparecen varias imágenes del artista en sus interpretaciones, siempre muy caracterizado. Casares al tratar sobre el “característico cantante y actor” afirma que el personaje de “chulo” de distintas zarzuelas, hasta el momento se había interpretado con chaquetilla corta y gorra alta. Sin embargo, Carreras introdujo otra manera de representarlo, con americana y hongo –el traje usual entonces del obrero medio-. Podríamos verlo como una forma de democratizar el rol del personaje que representaba¹⁸⁶.

Encontramos registrada la revista cómico-lírica *La brocha gorda*, de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, y música del maestro Jerónimo Jiménez y estrenada en el Teatro Apolo por el mismo Carreras.



Figura 102. Carreras, Emilio, 1912 (Museo Nacional del Teatro, Almagro)

¹⁸⁵ CASARES RODICIO, Emilio: “Carreras Emilio”. En: *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Op.cit., vol I, pág. 409.

¹⁸⁶ CASARES RODICIO, Emilio . *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. SGAE, 2000. p. 175.

Teatro Solís

12 de septiembre al 7 de noviembre

DIRECTOR: Amadeo Barbieri

ELENCO: Manuel Alda, Campsir, Esplugas, Herreo, Nadal, Sala.

REPERTORIO INTERPRETADO:

M. Fernández Caballero: *Los africanistas, La buena sombra, Aparecidos, La viejecita, El Dúo dela Africana, El señor Joaquín,*

R. Chapí: *El amor en solfa, La Czarina, El maldito dinero, El diablo con faldas, Las doce y media y sereno, ¿Quó Vadis?, La Revoltosa, La tragedia de Pierrot, La venta de Don Quijote*

T. San José: *El amor gitano*

M. Nieto: *El tesoro de la bruja , El barbero de Sevilla* (M. Nieto y J. Jiménez),

T. L. Torregrosa: *La borrica, La fiesta de San Antón*

J. Valverde: *El congreso Feminista, El pollo tejada* (J. Valverde y J. Serrano), *San Juan de Luz, El terrible Pérez* (J. Valverde y T. L. Torregrosa), *El pollo tejada* (J. Valerde y J. Serrano), *El trabuco, EL trébol* (J. Valverde y J. Serrano), *Congreso feminista*

A. Vives y J. Jiménez: *La gatita blanca, A la vera der queré,, Bohemios, El húsar de la guardia*

L. Alenza: *Los Granujas*

R. Quiñones: *Los huertanos*

D. Jiménez-Prieto: *El mozo crúo*

J. Serrano: *La reina mora, Alma de Dios, La mala sombra, El mal de amores,*

G. Giménez: *La república de Chamba*

J. Capella y J. González: *La brocha gorda*

J. Jiménez: *Cinematógrafo nacional*

J. Valverde y F. Chueca: *De Madrid a París,*

Manuel Penella: *El día de Reyes*

J. Valverde y T. L. Torregrosa: *Los chicos de la escuela, Las estrellas, Los granujas, Los niños llorones, El pobre Valbuena, El primer reserva, El terrible Pérez*

L. Arnedo: *La fosca*

J. Valverde y Ramón Estellés: *La marcha de Cádiz*

J. Valverde y J. S. Simeón: *El perro chico*

F. A. Barbieri: *EL señor Luis el tumbón o despacho de huevos frescos*

T. B Bretón: *Celos mal reprimidos, La verbena de la Paloma*

G. Gerónimo, G. Perrín y M. de Palacios: *Las mil y pico noches*

R. Calleja y A. Perkins: *El pipiolo*

Otras obras: *El dios del éxito; La escondida senda;; La golfemia (puede ser una parodia de la ópera La Bohemia de Granés, Salvador María); EL hurón; Maria Luisa; Marina, El método Gorritz; Mi papa; Morritos; La moza de mulas; La pajarera nacional; Los perros de presa; EL primer capítulo; Salón modernista; el boticario y las chupalas y La virgen de Utrera,; Zaragatas, La cacharrera; Carceleras, La alegría del Bon, El Galleguito (autor desconocido)¹⁸⁷.*

GRAN COMPAÑÍA CÓMICO- LÍRICA ESPAÑOLA CASIMIRO ORTAS- ENRIQUE SANCHIS

Teatro Politeama

24 Julio

ELENCO: Sta. Maldonado, Sisto, León, López, Martín, Sanchiz, Ricartt, Valle, Fernández, Rulfi, Pérez, Sr. Vidal y Ríos.

REPERTORIO INTERPRETADO: Por primera vez en matinée *Maria Luisa* con prólogo “La moza de Mulas”. De noche, por sección, la humorada lírica en 1 acto y 3 cuadros de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero y música de R.Chapí: *Abanicos y panderetas ó ¡A Sevilla en el botijo!* Segunda acción/reprise: La aventura cómica lírica en 1 acto y 4 cuadros en prosa original de Carlos Arniches y García Álvarez y música de Valverde y Serrano: *El pollo tejada*.

¹⁸⁷ Información extraída de: *Bordereaux* 1910, Teatro Solís, Montevideo.

En esta semana: **ULTIMA** HORA de U. PAVARO

POLITEAMA

Empresa: **ORTAS - SANCHIS**

Gran Compañía Cómico-Lírica Española

La más completa en su género

Dirigida por los notables primeros actores

Casimiro Ortas • Enrique Sanchis

Nuestro director y concertador

SANTOS RETALI

HOY DOMINGO 24 JULIO DE 1910

GRANDES FUNCIONES

MATINE FAMILIAR

A las 3 de la tarde

POR PRIMERA VEZ EN MATINÉE

1.ª **MARIA LUISA**

2.ª Primer acto y prólogo de

"LA MOZA DE MULAS"

3.ª Segundo acto de **LA MOZA DE MULAS**

PRECIOS: los de los matines anteriores

De noche: por secciones

Primera sección

La divertida sátira en un acto y tres cuadros de SERAFÍN y JOAQUÍN ALVAREZ QUINTEROS, música del maestro CHAPI.

ABANICOS Y PANDERETAS

LA SEVILLA EN EL BOTIJO!

Segunda sección

REPRISÉ

La aventura cómico-lírica en un acto y 4 cuadros en prosa, original de Carlos Arniches y Gerardo Álvarez, música de Valverde (hijo) y Serrano

EL POLLO TEJADA

REPARTO

La bella Leon	Sra. Maldonado	Fanny	Sra. María	Alvarado	Sr. Vidal
Mina	Sra. Soto	Nur	a. Alca	Lola	a. Rosendo
Odio al	id	Miguelito Tejeda	Sr. Sanchis	Rodrigo	a. Rito
León	a. León	Ramon	a. Hueso	Sylvain	a. Rivas
Amador	id	Juanito Vaquero	a. Valle	Lario	Sra. González
Patric	a. López	Nesader	a. Fernandez	Dali	a. Pardo
Kanar	a. María	Malito	a. Pardo	Ar al-Primo	Sr. Fernandez

Mujeres del harem esclavas y sirvas

Tercera sección

IS REPRESENTACION

¡ÉXITO MONUMENTAL!

GRAN ACONTECIMIENTO ARTISTICO

1.ª acto de la zarzuela en 2 actos divididos en 6 cuadros y en prosa, original de Luis de Larra y Manuel Fernandez de la Puente, música del maestro Tomas L. Torregrosa:

LA MOZA DE MULAS

Cuarta sección

Segundo acto de

LA MOZA DE MULAS

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

POR SECCIONES	POR FUNCION ENTERA
Palcos bajos y balcones, sin entrada \$ 1.00	Palcos de cazuela y paraíso, sin ent. \$ 1.00
Sillones de platea, con entrada 0.30	Luneta de cazuela, con entrada 0.30
Terminas, con id. 0.30	Asiento de galería, con entrada 0.30
Entrada a palco 0.15	Entrada de cazuela y paraíso 0.20

Figura 103. Programa de mano de la Compañía Ortas-Sanchis, 1910
(Museo Histórico Nacional de Montevideo).

OTRAS COMPAÑÍAS¹⁸⁸:

CIBILS.

Martes 25 de enero.

Anuncia la programación y la llegada de una compañía española.

Politeama

Jueves 3 de febrero.

Sagi Barba en el Politeama con *El anillo de hierro*.

Politeama

Martes 3 de febrero

Sagi Barba en el Politeama junto a la Señorita Vela.

Sábado 12 de febrero

Éxito de Sagi Barba con *La princesa de los dólares*.

Jueves 17 de febrero

Por los teatros. Sagi Barba y Luisa Vela, *La viuda alegre*

Sábado 19 de febrero

Noticia de la llegada de una compañía de zarzuela española a Buenos Aires y después a Montevideo.

Sábado 12 de marzo.

Por los teatros. Noticia reapertura Teatro 18 de Julio, descripción del recinto teatral.

Lunes 5 de septiembre.

Por los teatros. Compañía de Perdiguero en el Cibils y compañía de Enrique Gil en el Politeama.

¹⁸⁸ Noticias extraídas del Diario *La tribuna popular*, sección *Por los teatros*, (de enero a octubre, 1910).

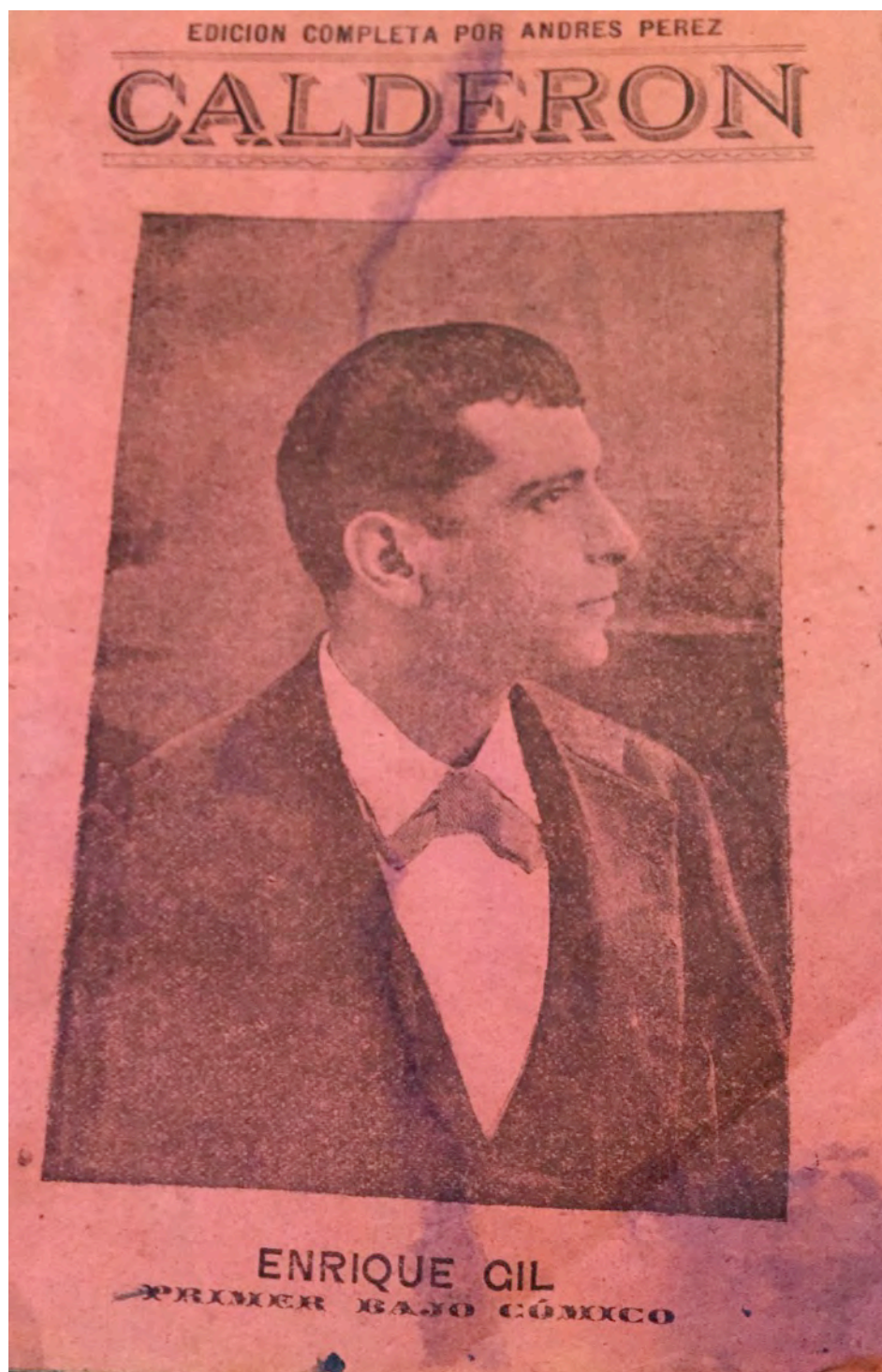


Figura 104. Enrique Gil (Archivo de la *Revista Centro Gallego de Montevideo*).

Viernes 9 de septiembre

Noticia del Teatro Solís. Gran compañía de zarzuela española. Debut de la tiple cómica Amalia de Isaura (1894-1971) cantante madrileña que llevó a la creación del “maquetismo”¹⁸⁹.

Figura 104. Enrique Gil, primer bajo cómico (Archivo del Centro Gallego de Montevideo).

¹⁸⁹ El maquetista es el personaje de una revista o espectáculo de variedades que interpreta un sketch o número cómico.



Figura 105. Amalia de Isaura (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Martes 13 de septiembre.

Por los teatros. Solís. "El dúo de la africana" tenor: Alde

Viernes 16 de septiembre.

Por los Teatros. Compañía de Emilio Carreras en el Solís.

Lunes 26 de septiembre.

Por los teatros. La compañía Carreras en el Solís

Jueves 29 de septiembre.

Noticia de la Compañía Carreras en el Solís.

Lunes 3 de octubre.

Por los teatros. Noticia del éxito de la Compañía Carreras en el Solís y en el Politeama Gil.

Viernes 7 de octubre.

Por los teatros. Éxito de Carreras en el Solís y de Gil en el Politeama.

1911

La temporada de 1911 se caracterizará por la presencia de Compañías de zarzuela de gran calidad técnica y por ser el año en el que se especialicen en mayor medida los diferentes cargos y funcionamiento de las compañías en los referente al trabajo escénico.

COMPAÑÍA DE EMILIO CARRERAS

Teatro Solís

Diciembre

REPERTORIO INTERPRETADO:

M.F. Caballero : *El dúo de la africana*

T.L. Torregrosa: *El santo de la Isidra*

M. Echegaray: *La niña mimada*

Luis Flogiotti: *El club de las solteras*

A. Vives : *Juegos malabares*

J. Valverde: *La marcha de Cádiz*

E. Arrieta: *Marina*

R. Chapí: *La tragedia de Pierrot*

M. Mihura: *La costa azul*

P. Muñoz- Seca: *Mari-Nieves*

J. Serrano: *Alma de Dios, El trust de los tenorios*

P. Luna: *Sangre y Arena*

J. Gilbert: *La casta Susana*

Otros repertorios: (autor sin identificar), *Pepa la frescacocha, Mujeres y flores , El vendedor de pájaros*, también se introduce una obra criolla, *La patria grande, Puesta de Sol Las sorpresas*



Figuras 106. Compañía Emilio Carreras. Diario *La Semana*, Montevideo, 1911.

COMPAÑÍA FEDERICO CARRASCO

Teatro 18 de Julio

Otra información adicional: "La discreta compañía de zarzuela de Federico Carrasco, sigue actuando con gran éxito en el teatro 18 de Julio, Las Limendi, la Ramón y demás partes recogen los numerosos aplausos por el desempeño de sus papeles"¹⁹¹.

COMPAÑÍA DE ARSENIO PERDIGUERO¹⁹²

¹⁹⁰ Datos recogidos en el *Bordereaux* de 1911, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

¹⁹¹ *La semana*, 11 de Noviembre de 1911, año III, num. 116, s/p.

¹⁹² Véase Anexo 48. Bordereux, Arsenio Perdiguero (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo)

Teatro Solís

2 al 19 de febrero

DIRECTOR: José Carrilero

ELENCO: Balle, Crisanta Blanco, Blaya, Cambre, Costa, Cruz, Ferrer, Gallego A., Rafael Gallego, Garza, Gasch, Gómez, Adelino Grotti, Hurtado, Mariscal, Marti, Nary, Ocha, Antonio Perdiguero, Arsenio Perdiguero, Peris, Ramírez, Rojas, Sacato, Torres, Valle.

REPERTORIO INTERPRETADO:

A. de Bassi: *Al campo de mayo*

F. Chueca: *La alegría de la huerta*

E. Ayssler: *Kunsterblut (sangre de artista)*

E. Kalman: *Maniobras de otoño*

L. Ascher: *El millonario Accattone*

Padovani: *Zarzuela Frente al llano*

V. de la Vega: *Mundo galante*

E. Cheli: *Puesta de sol*

J. Carrillero: *La serenata*

C. Zeller: *El vendedor de pájaros*

J. Gaztambide: *Una vieja*

F. Lehár: *Die Lustige Witwe (La viuda alegre)*

J. Offenbach: *Orfeo en el infierno u Orfeo en los infiernos???*

G. Verdi: *Il trovatore, Rigoletto*

A. Reinoso: *La marca*¹⁹³.

Otros repertorios: (autor sin identificar). *El caburé; La corrida de toros; España en París; La fiesta de San Anton; Mademoiselle Nitouche; Orfeo en el infierno, Los hijos del capataz música popular; La patria grande de Paya; Ede*¹⁹⁴.

COMPAÑÍA DE ZARZUELA DE EUGENIO CASALS

Teatro Solís

¹⁹³ DENNIEL, María Isabel, ISLAS Nilda Inés, MOREIRA, Gladis. B. "Repertorio de compañías extranjeras de teatro...op.cit. P.532.

¹⁹⁴ DENNIEL, María Isabel, ISLAS Nilda Inés, MOREIRA, Gladis. B. "Repertorio de compañías extranjeras de teatro...op.cit. P.532.

8 de junio al 9 de julio

DIRECTOR: Eugenio Casals

CUADRO TECNICO: maestro concertador y director: R. Esteverena Prudencio Muñoz

DIRECTOR DE ESCENA: José López Silva.

ESCENOGRAFO: Ricardo Alós.

ELENCO: Aba, Ambit, Anibich, Bonillo, Caldes, Luisa Camps, Eugenio Casals, Delgado, Díaz, Manuel Diego, Manuel Fernández, Ferrer, Flores, José Giménez, Valentín González, Anita Hernández, María Hernández, Dora Herrero, Manuel Larrica, Manuel López, Luria, María Magro, I., Martínez, Mario Martínez, Mauricio Martínez, Asunción Nadal, Joaquín Nadal, Pilart, Prades, Antonio Robles, Jaime Rojas, Rosales, Mara Sivestre, Sisto, Amparo Taberner, Valero, Valle, Vayarrí, Via Viseto.

REPERTORIO INTERPRETADO:

J. Serrano : *Alma de Dios*

E. García Álvarez: *El amo de la calle*

R. Chapí: *El Barquillero, Las bravías, La Revoltosa*

J. Jiménez: *Cinematógrafo Nacional, Los pícaros celos*

F. Chueca: *El chaleco blanco*

A. Vives y Manuel Quisilant: *Dolorettes*

R. Calleja y T. Carrera: *Las dos reinas, El país de las hadas*

Fdez. Caballero: *El dúo de la africana*

A. Vives: *Lola Montes*

E. López del Toro: *La Macarena*

P. Luna: *Molinos de viento*

J. Valverde: *EL pobre Valbuena, Sangre Moza*

Graf von Luxemburg (Conde de Luxemburgo), de Lehar, opereta¹⁹⁵.

Otra información adicional: Por primera vez recogemos la información de una compañía muy consolidada que traería a su propio director de escena y escenógrafo, lo que nos dice mucho de la profesionalidad y la buena organización de la misma.

¹⁹⁵Denniel, María Isabel, Islas Nilda Inés, B. Moreira, Gladis: "Repertorio de compañías extranjeras de teatro...op.cit. P. 541.

TEATRO URQUIZA

José y Luis Crodara
Empresa de Compañía: ROGELIO PEREZ y Cia.

Gran Compañía Cómico - Lirica Española

(Director artístico, el ilustre literato español)

DON JOSE LOPEZ SILVA

Primer actor y Director de Escena

EUGENIO CASALS

Maestro Director y Concertador de Orquesta

JESUS VENTURA

ESPECTACULO POR SECCIONES

JUEVES 21 de Noviembre

Debut
de la Compañía



PRIMERA SECCION a las 8.45

El sainete lírico en un acto, dividido en tres cuadros y en verso, original de don José López Silva y Carlos Fernández Shaw, música del maestro Chapi, titulada:

LA REVOLTOSA

Puesta en escena por su autor Sr. José López Silva

REPARTO		CORO GENERAL	
Mari Pepa	Sra. T. Lerner	Ciudad.	Sr. Casi
Soledad	Paola	El Sr. Candelario	Sr. Candelario
Guerra	Hernández	Pedro	Sr. Fernández
Rosario	Sra. R. L.	Antonio	Sra. R.
Isabel	Sra. Sánchez	Diego	Sra. R.
Una vecina	Sra. Gavilán	Diego	Sra. R.
Chelo La	Lorena	Diego	Sra. R.
Chelo La	Pepi	Diego	Sra. R.

SEGUNDA SECCION

Por primera vez en este Teatro

La ópera en un acto, dividida en cuatro cuadros, en prosa, original de Miguel Mihura y Ricardo Martínez, música del maestro Manuel Penella, titulada:

La niña de los besos



REPARTO		CORO GENERAL	
Cecilia	Sra. López U.	David	Sr. López
La niña	Sra. Sánchez	Paola	Sr. López
Mis. T. L.	Sra. T. L.	Antonio	Sr. López
Flora 1.	Sra. T. L.	Pepi	Sr. López
" 2.	Sra. T. L.	Diego	Sr. López
" 3.	Sra. T. L.	Diego	Sr. López
" 4.	Sra. T. L.	Diego	Sr. López
Una vecina	Sra. T. L.	Diego	Sr. López
Isabel	Sra. T. L.	Diego	Sr. López
Isabel	Sra. T. L.	Diego	Sr. López

Convidados, convidadas. — CORO GENERAL

TERCERA SECCION

GRAN NOVEDAD - CREACION DE ESTA COMPAÑIA

La revista lírica en un acto, dividida en cinco cuadros, en verso y prosa, original de Guillermo Perito y Miguel de Palencia, música del maestro Rafael Calleja, titulada:

La Tierra del Sol



REPARTO		CORO GENERAL	
CUADRO 1o.—El oro y el Mar	Sra. T. L.	La Tierra	Sr. T. L.
Soledad	Sra. T. L.	El Pinar	Sr. T. L.
Rosario	Sra. T. L.	El Ay, Ay, Ay	Sr. T. L.
La niña	Sra. T. L.	El Mosquito	Sr. T. L.
Mando	Sra. T. L.	La Solana	Sr. T. L.
Antonio	Sra. T. L.	La Reina del Duro	Sr. T. L.
CUADRO 2o.—Mujeres y Flores	Sra. T. L.	El Reino	Sr. T. L.
1a	Sra. T. L.	Los Angeles, Las Américas, Las	Sr. T. L.
2a	Sra. T. L.	Vedas, Los Estados, Los Reinos,	Sr. T. L.
3a	Sra. T. L.	los Océanos, Venecia, Roma,	Sr. T. L.
4a	Sra. T. L.	el Mundo — CORO GENERAL	Sr. T. L.
5a	Sra. T. L.	CUERPO DERAILE 2o.—Figuras	Sr. T. L.
6a	Sra. T. L.	CUADRO 3o.—Las Tres Gracias	Sr. T. L.
7a	Sra. T. L.	Agencia 1a.—Lo que, lo que,	Sr. T. L.
8a	Sra. T. L.	La Ronda 2a.—Lo que, lo que,	Sr. T. L.
9a	Sra. T. L.	Del Amor 3a.—Lo que, lo que,	Sr. T. L.
10a	Sra. T. L.	Antonio	Sr. T. L.
11a	Sra. T. L.	La Angélica	Sr. T. L.
12a	Sra. T. L.	La Lira	Sr. T. L.
13a	Sra. T. L.	Los Flores	Sr. T. L.
14a	Sra. T. L.	Los Flores	Sr. T. L.
15a	Sra. T. L.	Los Flores	Sr. T. L.
16a	Sra. T. L.	Los Flores	Sr. T. L.
17a	Sra. T. L.	Los Flores	Sr. T. L.
18a	Sra. T. L.	Los Flores	Sr. T. L.
19a	Sra. T. L.	Los Flores	Sr. T. L.
20a	Sra. T. L.	Los Flores	Sr. T. L.

Grandioso decorado de Luis Muriel-Lajona, suntuosa y alegre—Grandiosa música en escena.

Esta obra es propiedad del público y se permite su reproducción en el GRAN TEATRO DE MADRID

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

POR SECCIONES		FUNCION ENTERA	
Palcos avanzados sin entrada	\$ 1.50	Palcos camela sin entrada	\$ 2.50
Id. bajos y balcones	1.30	Dolantes camela con entrada	0.30
Sillones con entradas	0.40	Id. paraiso	0.30
Entrada a palco	0.20	Entrada camela	0.20
		Id. paraiso	0.20

NOTA—En las noches de estrenos y secciones dobles no habrá aumento de precios.

El Domingo 24, DOS Funciones, MATINEE dedicado al mundo infantil

BEBED AGUA MINERAL SALUS

Prod. La Tritona Española

Figura 107. Programa de mano, referencia a Eugenio Casals, 1911

1912

COMPAÑÍA DE ZARZUELA ESPAÑOLA “EMILIO CARRERAS”¹⁹⁶

Teatro Solís

30 noviembre al 29 de enero

DIRECTOR: Bernardino Terés

ESCENÓGRAFO: José Carotini, Alfredo Lancilotti y Luis Treus

VESTUARIO: Rogelio Diez, Luis Musso, Juan Vila.

ELENCO: Barbieri, Bompì, Bontempi, Boxous, Caballero, Canocas, Cardoso, Eduardo Carmona, Emilio Carreras, Cai, Josefa Castillo, Cebrián, Cerrato, Cester, Cruz, Cristóbal del pino, Díaz, Dual, M. Fuster, R. Fuster, Galau, Gallo, Galvez, Gasch, González, Juliá, Lauria, Liris, Madorell, Martín, Martínez, Consuelo Mayendia¹⁹⁷, Francisco Meana, Miranda, Cesira Molinari, Morgaco, Moyano, Nolas, Felipe Parés, Pastor, Paz, Pérez, Regules, Renedo, Riera, Roig, Valeriano Ruiz Paris, A. Toledo, Felisa Torres, Valenti, Gust, Rosita Hermo, Dora Herrero, Isbert, Jiménez, Varela, Vedia, Viain, Viura.

REPERTORIO INTERPRETADO:

R. Chapí: *Abanicos y panderetas o Sevilla en el botico, La chavala, La patria chica, ¿Quo Vadis?, El rey Mago, La tragedia de Pierrot*

J. Serrano: *Alma de Dios, El trust de los tenorios*

M. Nieto: *El barbero de Sevilla*

A. Vives: *Bohemios, Juegos malabares, La Reina Mimi, Los viajes de Gulliver* (A.Vives y J. Jiménez).

P. Luna: *Canción húngara, El club de las solteras* (Pablo Luna y L. Foglietti), *Sangre y Arena* (Marquina y Pablo Luna)

P. Mascagni: *Cavalleria Rusticana* (ópera)

M. Miura: *La Costa Azul*

R. Calleja: *El chico de cafetín, Por peteneras, El reloj de arena, La tierra del sol*

F. Chueca: *De Madrid a París; El día de Reyes*

M. Penella: *La niña mimada, El viaje de la vida*

F. Caballero: *El dúo de la africana*

J. Valverde: *Gente menuda, La Gran Vía* (Valverde y Chueca), *La marcha de Cádiz, El perro chico* (Valverde y José Serrano), *El pobre Valbuena, El pollo tejada* (Valverde y José Serrano), *El primer Reserva, La suerte de Isabelita y el Terrible Pérez* (Valverde y Torregrosa).

¹⁹⁶ Véase Anexo 49. Bordereux, Emilio Carreras, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

¹⁹⁷ En CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Op.cit. pp.282-283.

A. Reynoso: *La marca*
A. Saco del Valle: *Mari Nieves*
E. Arrieta: *Marina*
Vicente Lleó: *El método Gorritz*
Enrique Riera: *Mujeres y Flores*
F. Caballero: *La viejecita*
T. L. Torregrosa: *La perla negra, El santo de la Isidra*
T. Barrera: *El primer espada*
T. Bretón: *La verbena de la Paloma o el boticario, Las chulapas y celos mal reprimidos*
F. Lehar: *Graf von Luxemburg* (opereta)
J. Gilbert: *La casta Susana* (opereta)
Mazza: *El maestro Camapanone* (opereta)
El género alegre; Guerra Franca (opereta de nuevo; autor desconocido)¹⁹⁸.



Figura 108. Consuelo Mayendía, (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

¹⁹⁸DENNIEL, María Isabel, ISLAS Inés Nilda, B. MOREIRA, Gladis: "Repertorio de compañías extranjeras de teatro..."op. Cit. p. 545.

8.º DIA DE MODA

PRIMERA SECCION á las 8 p. m.

La Sinfonía.

LA GRAN VIA

SEGUNDA SECCION

ESTRENO - ESTRENO

La adaptación de un acto y tres cuadros de la ópera en tres actos del maestro Frado Lohar, Budapest.

El Conde DE LUXEMBURGO

Adornadas decoraciones de los escenógrafos Leonilotti y Gaciel.

Espléndido vestuario de la cantante de Luis Mena.

Angela Miller	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde
Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde
Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde
Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde
Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde
Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde	Doña Matilde

Orquesta, coros, cantantes, bailarines, etc.

TERCERA SECCION

La ópera italiana de gran espectáculo de un acto, dividida en cinco cuadros en verso y prosa, original de los señores Emilio Carrara y August de Calaneo, titulos Los señores Bolívar y Caceres, que tiene por fondo.

LA TIERRA DEL SOL



CUARTA SECCION

DE MADRID Á PARIS

Entrada en el Teatro Apolo de Madrid por Emilio Carrara

PRECIOS de las LOCALIDADES

POR ASIENTOS		FONDO EXTERA	
Palcos arriba abajo sin entrada	\$ 1.20	Palcos de izquierda sin entrada	\$ 0.50
Palcos abajo y balcones sin ent.	1.00	Lanceta de izquierda con entrada	0.30
Palcos altos sin entrada	0.60	Lanceta de derecha con entrada	0.30
Alcances de palcos con entrada	0.40	Entrada de izquierda	0.20
Ventalla alta con entrada	0.20	Entrada de derecha	0.20
Entrada á general	0.20		

Platea con entrada \$ 0.30 por sección

El Viernes, **ESTRENO LA CANCIÓN HUNGARA**

El Sábado, **ESTRENO** de la próxima revista del aplaudido autor argentino Luis Sencio Trigo, titulada:

UN SIGLO DE ORO

Figura 109. Consuelo Mayendia 1912, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Otra información adicional: Por primera vez tenemos información de los encargados del vestuario y complementando a la escenografía.

COMPAÑÍA DE ZARZUELA DE ARSENIO PERDIGUERO

Teatro Solís

2 al 16 de febrero

DIRECTOR: Arsenio Perdiguero

MAESTRO CONCERTADOR Y DIRECTOR : José Carrillero

ESCENOGRAFO: Pérez Padrón

ELENCO: Crisanta Blasco, Blaya, Cambre, Castro, Coll, Costa, N. Ferrer, V. Ferrer, A. Gallego, Garza, M.Gironella, Adelino Grotti, María Jaureguizar, Mariscal, Martí, Mary, Ochoa, Arsenio Perdiguero, Peris, Ramírez, Rojas, Teresa Saavedra, Sacato, Valle.

REPERTORIO INTERPRETADO:

A. Bassi: *AL campo de mayo, El caburé, El puchero*

F. Chueca: *La alegría de la huerta*

Vives: *Bohemios*

J. Valverde: *El último chulo (Valverde y Torregrosa)*

M. F. Caballero: *El Dúo de la africana, La viejecita.*

T. L. Torregrosa: *La fiesta de San Antón*

Padovani: *Frente al Llano*

Nemesio Trejo (libreto): *Los hijos del capataz música popular*

A. Reinoso: *La marca*

Paya: *La patria grande*

J. Jiménez: *Los pícaros celos*

Cheli: *Puesta de sol*

J. Carrillero: *La serenata*

C. Zeller: *El vendedor de pájaros*

J. Gaztambide: *Una vieja*¹⁹⁹.

Otros datos relevantes: Perdiguero, procedente del teatro “Nacional” de Buenos Aires, vuelve de nuevo en octubre hasta noviembre del mismo año.

¹⁹⁹ Ibídem, p.554.

1913

COMPAÑÍA DE ZARZUELA JOSÉ MONCAYO

Teatro Solís

4 de Septiembre

DIRECTOR: Pepe Moncayo²⁰⁰.

DIRECTOR ORQUESTA: Rafael Palacios.

ELENCO: Teresa Costa, Elena Casanova, Teresa Dominguez, Consuelo Esplugas, Consuelo Mayendia, Elvira Pinós, Dolores Pérez, Emilia Rico, Blanca Rolan, Josefa Sirvent. ACTORES: Ricardo Cardona, Santiago García, Elías Herrero, José Moncayo, Francisco Moncayo, Florencio Renedo, Antonio P. Soriano, Andres Sirvent, Julio Sanjuan, Cristóbal S. del Pino, Manuel Vila.

INFORMACIÓN ADICIONAL: Orquesta 26,30 coristas de ambos sexos

REPRESENTANTE DE LA EMPRESA: Manuel Hernández

MAQUINARIA: Mariano A. Hornos

SASTRERIA: Fernando Danyans

PELUQUERÍA: José Marciano

ELECTRICISTA: Roberto Caballiti

ROBERTO R. Caballiti

ESCENÓGRAFOS: José R. Carottini- Victorino Ruzafa- Alberto P. Padrón-Angel Langilotti.

COMPAÑÍA SANCHIS

Teatro 18 de julio

21 de octubre

ELENCO: Lopetegui²⁰¹, la López, Albadalejo y Sanchis²⁰².

REPERTORIO INTERPRETADO: *El Coronel Castañón* (F. Pérez Capo), *La manta zamorana* (F. Caballero) y *La tragedia de Pierrot* (R. Chapí).

²⁰⁰ Véase CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. Op.cit.* vol.2.p.333-334.

"Excelente caricato, obtuvo uno de sus mayores triunfos con el personaje de "Parejo" de El cabo primero. Alcanzad gran popularidad" En Casares Rodicio, Emilio . *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. SGAE, 2000.p.216.

²⁰¹ Véase CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. Op.cit.* vol.2.p.161.

²⁰² Véase Anexo 50. Diario *La Tribuna Popular*. Montevideo, 21 Oct 1913 Compañía Sanchis,

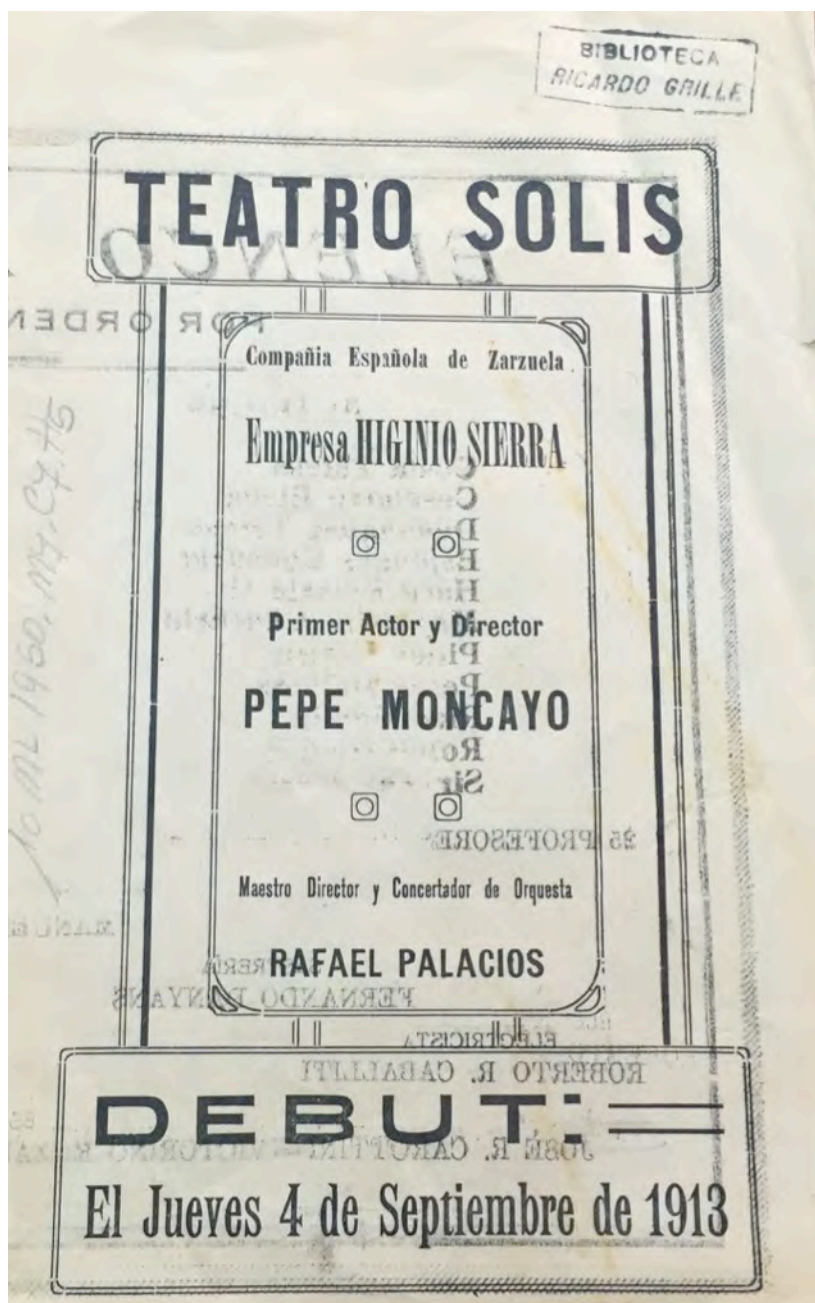


Figura 111. Compañía De Higinio Sierra y Pepe Moncayo, Teatro Solís 1913, (Materiales Especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

1914

COMPAÑÍA SAGI- BARBA

En el mes de Junio se anuncia su llegada:

Sagi-Barba En Montevideo,

Debutará El Sábado²⁰³

²⁰³ Noticia sobre Sagi Barba en el Diario *La Tribuna Popular*, Montevideo, 1914.

Recibimos y publicamos:

Señor crítico teatral- Tenemos el agrado de comunicar a Vd. Que esta mañana llegó con el vapor “Tommaso de Savoia” la Compañía de Ópera y Zarzuela Española del popular barítono Emilio Sagi Barba.

El debut de la compañía se efectuará en este teatro el próximo sábado seis del corriente.

Agradecerle anunciara con preferencia esta compañía que en la temporada estrenará varias novedades, entre ellas el drama lírico de Martínez Sierra, música del maestro Usandizaga: *Las golondrinas*²⁰⁴

Una semana después otra noticia del mismo crítico teatral de *La Tribuna Popular* habla del excelente conjunto de Sagi Barba con un teatro pleno de concurrencia selecta. Calificando a la compañía de excelente, con unos resultados mucho más elevados de lo que se esperaba, con muy buenos artistas y cantantes. En este caso con solo dos obras pero bien conocidas presentadas de forma compleja en la puesta en escena dando un carácter muy novedoso²⁰⁵.



Figura 112. Sagi Barba en la Prensa, diario *La Tribuna Popular*, Montevideo, 18 de julio, 1914.

Teatro 18 De Julio

²⁰⁴ *La Tribuna Popular*, Sección Por los teatros, Montevideo, 4 de junio de 1914, s/p.

²⁰⁵ *La Tribuna Popular*, Sección Por los teatros. Montevideo, 5 de junio de 1914, s/p.

Julio

Estreno: *La gloria del vencido*, (opereta de los maestros Luna y Amenábar), *Marina* (E. Arrieta)

Ultimas Funciones: 3 *Acto Rigoletto* (G. Verdi) y *Molinos de viento* (P. Luna)²⁰⁶.

7 De Julio

La *Tribuna Popular*, despedida de la Compañía Sagi-Barba:

La despedida de Sagi-Barba terminó la breve temporada que nos brindara la compañía que dirigen Sagi Barba y Luisa Vela. El público montevideano, que guarda para los simpáticos artistas sus mejores cariños, les hizo objeto de calurosas demostraciones.

A continuación publicamos la siguiente carta que nos envía don Emilio:

Montevideo, Julio 4 de 1914- Señor Crítico teatral de La Tribuna Popular, don Enrique Crosa.- Distinguido señor; - Habiendo terminado mi breve temporada en esta capital y debiendo partir para la vecina orilla, donde tengo que debutar el martes próximo con mi compañía, creo de mi deber enviarle un cariñoso saludo de despedida, regándole quiera hacerlo extensivo al simpático público montevideano que tan gratos recuerdos provoca en mi memoria.

Así mismo, quedo reconocido a la exquisita gentileza de la prensa montevideana, de la cual es usted digno representante.

Esperando volver a verlos en Diciembre próximo, antes de regresar a España, lo saluda con consideración y estima- E. Sagi Barba²⁰⁷.

En esta carta apreciamos el cariño del público montevideano y el aprecio que la familia Sagi-Vela tienen a este país. Además, les anuncia su vuelta a la siguiente temporada por lo que asegura su continuidad en los teatros uruguayos.

Para El Estreno de *Las Golondrinas* (J.M. Usandizaga) en otra nota de prensa hacen alusión al magnífico decorado que la Compañía traería desde España pintado a pincel por el escenógrafo español Martínez Gari y el vestuario de la casa Vila. Interpretación de banda interna en escenario y orquesta formada por 40 profesores.

²⁰⁶ *La Tribuna Popular*, Sección Por los teatros, Montevideo, 3 julio, s/p.

²⁰⁷ *La Tribuna Popular*, Sección Por los teatros, Montevideo, 7 de julio de 1914.s/p

En otra nota de prensa se habla del éxito que tuvo la representación de esta zarzuela en España donde cita textualmente:

Ya hemos dicho el alboroto estupendo que causó en España, la dichosa producción representada en Madrid no menos de 50 noches consecutivas por la misma compañía que esta noche nos la hará conocer en el 18 de julio. Lo único que podemos agregar es que los chicos de la compañía de don Emilio han echado el resto, y que las localidades, han sido en su casi totalidad colocadas para la primera y segunda representación de “Las golondrinas”²⁰⁸.

En este caso podemos comprobar cómo acontecen todos los alicientes para poder justificar la presencia de títulos de teatro lírico español de éxito en España que simultáneamente tenían lugar en el Río de la Plata a través de importantes compañías de zarzuela que realizarían su gira por Uruguay y Buenos Aires y que traerían mediante barcos todo el material escenográfico y atrezzo, elencos, y todos los elementos propios del espectáculo músico-teatral.

COMPAÑÍA PORREDÓN

Lleno absoluto en el Urquiza en una sección de Vermouth, la función de ópera estaba anunciada en la prensa y por la noche. Según el crítico teatral, el público montevideano es caprichoso e incomprensible. Debido al carácter festivo de la obra que se interpretó, *La FERIA DE SEVILLA* (A. Rubio), se pudo dar la circunstancia de que fuese realmente algo folclórico y llamativo, según el crítico, propio de las zarzuelas andaluzas²⁰⁹.

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ZARZUELA VELASCO²¹⁰

18 de julio, hasta el mes de agosto²¹¹

DIRECTOR ARTÍSTICO: Quinito Valverde y maestro concertador: Julián Benlloch. ELENCO: Primeras Tiples, Julia Fons²¹², Mercedes Melo y Luisa Campos. Actores cómicos: Valentín González y Valeriano Ruiz Paris.

REPERTORIO INTERPRETADO: Estreno de *El príncipe Carnaval* (J. Serrano).

²⁰⁸ *La Tribuna Popular*, Sección Por los Teatros, Montevideo, 16 junio de 1914, s/p.

²⁰⁹ *La Tribuna Popular* Compañía Porredón, junio de 1914, Montevideo, s/p.

²¹⁰ Véase anexo 51. Una hora de ensayo: con la compañía de Eulogio Velasco/autor: Trivelin, Madrid, ABC, 9-2-1928. pp.10-11.

²¹¹ Compañía Velasco, *La Tribuna Popular*, Montevideo, 1914.

²¹² En Casares Rodicio, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. SGAE, 2000.p. 184-185.

escrita expresamente para ella y puesta en escena con gran lujo de decoraciones y vestuario confeccionado por Mme. Pascaud, de París y Vida de Peris²¹³.

La compañía Velasco estaba formada por el empresario y dramaturgo Eulogio Velasco Huertas. Se tiene fecha de su muerte (1957) pero no de su nacimiento. Su compañía, nombrada al principio Hermanos Velasco, la integraba junto con su hermano Rogelio. Fueron reconocidos por la fastuosidad de sus montajes. En 1914 estrenan en Málaga la revista *Las musas latinas* de Manuel Moncayo y música de Manuel Penella que les lleva al éxito en Madrid y en Buenos Aires. En esta gira por el Río de la Plata les encargan la obra *El príncipe Carnaval*, opereta con música de Quinito Valverde y Vicente Lleó. El propio Lleó se hizo al cargo de la orquesta de la compañía hacia 1918. Lecuona también participaría en la codirección musical de la compañía de Velasco en su gira por Cuba²¹⁴.

Esta compañía continuaría con la representación de las obras de este compositor de zarzuela española Quinito Valverde, teniendo malas críticas en la prensa:

18 de JULIO

Este teatro, justo es confesarlo, es el único que ha podido romper la glacial indiferencia del público montevideano. Las funciones dadas el sábado de tarde y noche, y ayer domingo, fueron otros a tantos llenos que pusieron de relieve os prestigios que tiene entre nosotros el género chico español.

Todas las secciones se vieron concurridísimas, pero la tercera del sábado, en que se estrenaba "El tango argentino", música del maestro Quintito Valverde, fue excepcional.

Había interés por conocer personalmente al reputado maestro, que se suma de las más puras glorias de la zarzuela española, Eso, único al estreno de una de sus obras contribuyeron poderosamente al "pienonne"

Digamos desde ya con franqueza, que el libreto de "El tango argentino" no responde en manera alguna a la expectativa del público. Sencillo, desprovisto de interés, en desarrollo sería monótono y aburrido, a no mediar los interesantes números de música intercalados por el maestro Valverde.

"Don Quinito" ha probado en la orquestación de la obra, con cuanta facilidad ha sabido asimilarse nuestras costumbres populares, adaptando a su música, ligera,

²¹³ La Tribuna Popular, Sección Por los teatros, 13 de agosto 1914, s/p.

²¹⁴ CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela*. Op. cit. p.937.

*fluida, vivaz, algunos de los aires criollos y movidos sobre tangos, de muy buen efecto. Eso y la inmejorable interpretación de los artistas, pudo salvar la obra*²¹⁵.

Quinito, pese a la dura crítica, intenta fusionar el género lírico español con la música criolla. Por tanto, sería un buen ejemplo de la fusión de estilos que a comienzos de este siglo XX se estaba dando y era cada vez algo más común.

A su vuelta a España, Eulogio tenía ya gran fama y en la década de los 20 intentó asentar en Madrid, Barcelona y Valencia el género de la revista con grandes y fastuosos decorados y vestuarios. La figura del músico Julián Benlloch aparece asociado a él tanto en América como a su vuelta a España en la dirección orquestal y es que juntos llevaron a cabo el estreno de obras que luego tendrían gran éxito en España y les darían grandes triunfos. Eulogio también compuso libretos de las revistas que gestionó y llevó a cabo como *Arco Iris*, en colaboración con Borrás, *La feria de las hermosas*, con música de Soriano y Terés y *El mantón español*, con música de Guerrero²¹⁶.



Figura 113. Julia Fons, de La Compañía Velasco.

(Álbum Julia Fons, Pág. 335, Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro)

²¹⁵ *La Tribuna Popular*, Sección Por los Teatros, Montevideo, 15 de agosto 1914, s/p.

²¹⁶ CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Op.cit.p.938.

COMPAÑÍA DE OPERETA ESPAÑOLA CASAS²¹⁷

Teatro Urquiza

Octubre de 1914

Debuta la compañía de opereta española de Manuel Casas, en la que es el primer actor el barítono Paco Meana, artista muy reconocido en Montevideo. Realizarán la ópera *Marina* de Arrieta, en la que aparece mencionada la intérprete la tiple Sra. Nadal, el tenor Nadal y el bajo Llimona; el personaje de Pascual será interpretado por Meana y el coro tendrá una amplia representación. Al día siguiente interpretarán la opereta *La dama roja*, de propiedad exclusiva de la compañía²¹⁸.

En otra noticia de 4 de noviembre, se vuelven a mencionar las actuaciones de la Compañía Casas en el Urquiza, de la complejidad de sus actuaciones. Se llega a hablar de una “función monstruo” porque llenaban la sala y les recibía siempre un público entregado. Representaban ópera y zarzuela, en este caso *La postillica de la Rioja* (se desconoce el autor) y después *Cavalleria Rusticana* de P. Mascagni. En esta noticia, anuncian su retirada de los escenarios montevideanos, pero alaban de nuevo la complejidad de sus interpretaciones que traían con vestuario y escenografía de Europa [...].²¹⁹

Otra noticia publicada en *La Tribuna Popular* el 7 noviembre, nos anuncia la despedida de Paco Meana en el Urquiza:

Anunciamos ayer para fin de la presente semana el debut de los nuevos artistas contratados en España para renovar y reforzar la compañía Casas.

Efectivamente, el debut de tres de esos artistas se realizará mañana sábado, habiéndose elegido para ello la opereta de Lehar, *El conde de Luxemburgo*.

En la función de mañana podremos ver y podremos ver y oír a la gentil y notable Asunción Aguilar, verdadera primera figura en la escena lírica española. Luego oiremos también al barítono José Ortiz de Zárate y al bajo Baltasar Banquells.

De modo pues, que la función de mañana constituirá todo un acontecimiento artístico y llevará la Urquiza un gran público.

²¹⁷ Compañía Casas en el Urquiza, *La Tribuna Popular*.

²¹⁸ *La Tribuna Popular*, Montevideo, 21 de octubre de 1914, s/p.

²¹⁹ *La Tribuna Popular*, Montevideo, 4 de noviembre de 1914, s/p.

A la espera de *El conde de Luxemburgo* de mañana, tendremos hoy otra función sumamente interesante y que reclama también la presencia de numeroso público. Se trata de la despedida del primer actor y bajo Paco Meana, tan conocido y tan apreciado por nuestro público.

La función en honor del inteligente artista, que es al a la vez un notabilísimo director de escena, se realizará con la opereta de Strauss: *Sueño de un Vals* y la zarzuela *El dúo de la africana*.

La función de hoy es de moda. Y es de esperar que el público concurra numerosísimo al Urquiza para rendirle al artista que se va el homenaje a que se hizo acreedor en su larga y notable labor realizada entre nosotros²²⁰.

COMPAÑÍA NACIONAL LÍRICA O DRAMÁTICA

4 nov 1914 la Tribuna Popular.

La tierra del zapallo, estreno de la revista satírico política y de actualidad de los autores Bianchi y Vázquez. La sala estaba llena y los autores realmente buscaban la polémica y el llamar la atención del público con temas de actualidad. Es significativo tenerla en cuenta aunque no procediera de España por el valor de asimilación y la repercusión que estaba teniendo el teatro musical en el Río de la Plata a comienzos del siglo XX²²¹.

A partir de 1914, destaca la presencia del género del Cuplé, asociado al mundo de la canción ligera pero con claras influencias del teatro musical.

El cuplé como género no ha sido totalmente definido; se le asocia a diversas formas expresivas de la canción, con inclusión de partes habladas y sobre todo con una nutrida carga de representación. Musicalmente, utiliza cualquier fórmula, desde la difusa canción andaluza (incluido el omnipresente tango), hasta el recuerdo de las romanzas de zarzuela, desde esquemas folclóricos españoles y extranjeros muy sencillos hasta ritmos de baile (valeses, polkas, habaneras, pasodobles y más tarde las modas que iban llegando²²².

Con el cuplé llegan las cupletistas, que ocuparon un lugar muy destacado dentro de las representaciones teatrales del siglo XX, sobre todo en las revistas o en espectáculos de

²²⁰ *La Tribuna Popular*, Montevideo, 7 de noviembre de 1914, s/p.

²²¹ *La Tribuna Popular*, Montevideo, 4 de noviembre de 1914, s/p.

²²² BARCE, R. 1995-96.p.132. En ELI RODRÍGUEZ, Victoria / M^a de los Ángeles ALFONSO: *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid. Fundación Autor, 1999.

variedades, para luego ir apartándose y convertirse en sí mismas en un espectáculo independiente.

Estas cantantes lucen elementos visuales como el mantón y el abanico, creando un imaginario propio de la tradición española, pero muestran recursos de origen americano, como danzas y coreografías y personajes autóctonos, entre los que se encuentra “el gallego”.

Las cupletistas y su apelativo de *femme fatale* propio de la *Belle Époque*, desempeñan un nuevo papel de la mujer con capacidad de seducir en el escenario, una mujer libre. Estas artistas interpretaban sus espectáculos independientes en los teatros de la ciudad, presentadas como un producto exótico que reflejarían esa modernidad del *Art Nouveau* que viene de Europa²²³.

Entre las Cupletistas destacan La Goya y Raquel Meller.

APARICIÓN DE LA GOYA

El debut de La Goya se anuncia en *La Tribuna Popular*, junto con las tonadilleras La Iberia, Sevillita y Maravilla. Las describen como bailarinas y tonadilleras, bailaban y cantaban. A comienzos del siglo XX, muchas tiples de zarzuela se pasaron a interpretar cuplé para obtener aún mayor fama de la que podían gozar en el género lírico.

Su nombre real era Aurora Purificación Mañanos Jauffret, (Bilbao 1891- 1950, Madrid) Tenía conocimientos de solfeo y piano tras haber realizado sus estudios en Madrid y hablaba varios idiomas. Sus padres realizaban frecuentes viajes a México y en uno de estos viajes comenzó a trabajar con la famosa artista María Conesa. Debuta en 1911 en Madrid donde adopta el nombre de La Goya que se lo da Álvaro Retana debido al parecido de ésta a las pintura del artista aragonés. A diferencia de otras cupletistas coetáneas, ella proviene de buena familia y de una clase social muy elevada por lo que su sueldo también lo es y cuida cada representación desde el vestuario a la interpretación. En su gira por América a mediados del siglo XX evoluciona su estilo hacia nuevos géneros musicales de moda como el jazz o el tango.

²²³ CALVAR, Didier. "Emigración sin *morriña*. Una cortesana pontevedresa en París : la Bella Otero". EN Anuario del Centro de Estudios Gallegos" Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. P. 66.

Teatro Urquiza

Temporada de Invierno José y Luis Crodara Empresa: J. Iglesias

Gran Compañía de Cantos y Bailes Regionales Españoles

de la célebre tonadillera



AURORA JAUFFRET

: LA : GOYA

À la que acompañan la notable bailarina
Esperanza Alonzo
La Maravilla

la hermosa bailarina de **Genero Flamenco**
Encarnación Hurtado
La Malagueñita

Y LA

Compañía de Comedia Española

TEATRO BENAVENTE

dirigida por el primer actor

Fernando Porredón

y en la que figura la primera actriz

- - Matilde Rodríguez - -

Elenco artístico por orden alfabético

ACTRICES	ACTORES
<p>Campos Anita Cepillo Carmen Eguren Dolores Esquerria Pilar Lafuente María Montilla María Rodríguez Matilde Vega Emilia : : : :</p>	<p>Campos Joaquín Gil Asisclo Latorre Manuel López Arneto Luis Máximo Alejandro Parera Arturo Porredón Fernando Rodríguez Nicolás :</p>

Repertorio

Estrenos escritos expresamente para el Sr. Porredón y la Sta. Rodríguez

La señorita se aburre, El marido de su viuda, Ganarse la vida, El nietecito, Hacia la verdad, de Jacinto Benavente - El He mano, de Martínez Sierra - La pulsera, de Eugenio Sellés - Que descansada vida, de Emilio Mario - Mentir á tiempo, de Muñoz Seca - Cuando ellas quieren, de Linares Rivas - Pido la palabra, de López Marín.

Obras escritas para estrenar en Montevideo

La mujer del heroé, El ideal, de Martínez Sierra - Los que fueron, de Muñoz Seca - Una sin título aun, del director artístico del Teatro Español de Madrid, don Siniselo Delgado, y un grabado literario del eximio don Jacinto Benavente.

Repertorio General

Sin querer, Los favoritos, Operación Quirúrgica, El susto de la condesa, Una página de cielo, La casa de la dicha, Despedida Cruel, De pequeñas causas, Cuenta imoral, de Benavente - En cuarto creciente, Por que sí, Lo posible, de Linares Rivas - Amor á oscuras, El hombre que hace reír, Sangre Gorda, El chiquillo, El flechazo, de los Hermanos Quinteros - Dulce memoria, de Eusebio Blasco - La dolera, de López Marín - Celos, de Muñoz Seca - Nicolás, Los incensables, de Eusebio Sierra - El ratoncito Pérez, de Ricardo Blasco - La madre tierra, de Enrique Bruado.

Debut de la compañía

MARTES 2 DE JUNIO DE 1914

Espectáculo especial para familias

BEBED AGUA MINERAL SALUS

Imp. de la Tribuna Popular.

Figura 114. Programa de mano, La Goya en el Teatro Urquiza, Martes 2 de junio de 1914, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

1915

En este año las compañías de teatro musical español comienzan a ofertar nuevas programaciones musicales como en este caso, la opereta vienesa a la vez que intercalaban con títulos de zarzuela.

COMPAÑÍA DE SANTIAGO GARCÍA Y PACO ÁLVAREZ

Teatro Solís

30 de mayo a 17 de junio

DIRECTOR: Santiago García y Paco Álvarez

ELENCO: Paco Álvarez, Astort, Buzo, Juanita Damel, Santiago García, Jaray, Jordán, A. Martínez, B. Martínez, Montenegro, Morató, Pacheco, Rovira, Vendrá, Vidal, Viura.

REPERTORIO INTERPRETADO: *En la feria de Sevilla* (Bernardino Terés y libreto de Manuel Fernández Palomero) ²²⁴.

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE OPERETAS “ESPERANZA IRIS” ²²⁵

Teatro Solís

3 de julio al 2 de agosto

DIRECTOR: Antonio Beiras, Severo Muguerza, Mario Sánchez

DIRECTOR DE ESCENA: Juan Palmer

DIRECTOR ARTÍSTICO: Esperanza Iris ²²⁶

ESCENÓGRAFO: Roberto Galván, Jane, Antonio Rovescalli

ELENCO: Alonso, Antonio Allariz, Raúl Bacot, Lorenzo Barbieri, Josefina Beltri, Emilio Cabello, Esperante, Carolina Fernández, José Galeno, J. González Rosada, Rosario Granados, Matilde Herrera, Esperanza Iris, Lafita, Ocoltlán López, Amadeo Llauradó, Dolores Mejías, Millet, Alfredo Morales, María Mune, Nieto, Manuel Ortega, Teresa Oyrasabal, Pagés, Juan Palmer, Pena, Josefina Peral, Amparo Pérez, Enrique Ramos, José Ruiz Madrid, Sanz, Scott, Sieme, Solozábal, Alfredo Tamayo Nieto, Blanca Valen, Carmen Valen.

REPERTORIO INTERPRETADO:

J. Jiménez: *El cuento del dragón*

A. Vives: *La Generala*

T. Bretón: *La verbena de la Paloma o el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos.*

²²⁴ DENNIEL, María Isabel, ISLAS NILDA Inés, B. MOREIRA, Gladis: “Repertorio de compañías extranjeras de teatro...”op. Cit. p.P.599.

²²⁵ CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. Op.cit-pp. 47-48.*

²²⁶ Véanse Anexos 52 y 53. Programa de Mano y Bordereux de la Compañía Esperanza Iris, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Iván Hartulary Darclée: *Amor enmascarado*

Heinrich Barté: *La criolla de Heinrich Barté*

Opereta: *Las damas vienesas*, *La princesa del Dólar*, *Eva*, *La geisha* (Sidney Jones), *El conde de Luxemburgo*, *La viuda alegre* (Lehar), *El pequeño café de Tristán Bernard*, *Vals de amor* (Ziherer) y más operetas ...²²⁷



Figura 115. Programa de Mano de la Compañía Esperanza Iris, 1915, CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo.

²²⁷ DENNIEL, María Isabel Nilda, ISLAS Inés, B. MOREIRA, Gladis: "Repertorio de compañías extranjeras de teatro..." op. Cit. p P.600.

Casino

Enero

“El día 12 del corriente iniciará sus tareas en el Casino la Compañía española de zarzuela que dirige el conocido sainetero José López Silva. Esta “troupe”, ha actuado recientemente con beneplácito, del público en el teatro Mayo de Buenos Aires.

He aquí el “elenco” completo:

Primer actor y director, Miguel Lamas; director de orquesta, Antonio Catalá; actrices, Teresa Cosa, Teresa Domínguez, Isabel Fonrat, Rosa Fuster, María Jáuregui, Consuelo Peris, Luisa Ramos, Amparo Taberner, Eugenia Zuffoli; Actores: Jose Caldao, Jaime Cavelon, Antonio Coll, Joaquín Marín, Manuel Achea, Enrique Ramos, Julio San Juan, Mario P. Soriano, Ramiro Tobar, Empresa F. Puerto del Río. Representante: Manuel Hernández²²⁹.

REPERTORIO INTERPRETADO: *Molinos y gigantes*(autor sin identificar), *Acusación fiscal*(autor sin identificar), *La Venus de piedra* (E. García Álvarez y F. Alonso), *La estocada secreta*, *El día del ruido* (A. Melantuche), *Los dos rivales* (V. Quirós), *La saeta* (autor sin identificar).

²²⁸ Véase anexo 54, Diario *El Plata*. Sección Teatros, 8 enero 1915.

²²⁹ Sobre el elenco: Amparo Taberner, Isabel Fonrat, Consuelo Peris. Uno solo de ellos, el citado en primer lugar, bastaría para dar lustre a la temporada si una dolencia maligna no hubiera rebajado méritos de Amparo Taberner-pues de ella se trata, que eran por cierto muy apreciables para el género teatral que cultiva. Con todo, si ha disminuido el valor de la cantante, no pasa lo mismo con el de la actriz y esto sumado el resto de los componentes del “elenco” autorizan a esperar una temporada discreta cuanto menos. Con todo el conocimiento que tienen del teatro, tanto López Silva como Julio Pellicer con la agilidad incomparable que posee el primero para construir diálogos y desarrollar escenas, con el perfecto dominio del ambiente andaluz que tiene el segundo, porque lo siente y porque lo ha vivido; con todas esas cualidades unidas, no podrán salir airoso de una empresa donde falte por completo la espontaneidad. En CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, op.cit, vol.2.p.500.



Figura 116. Eugenia Zuffoli, (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ZARZUELA ARCE-ORTIZ

Teatro Urquiza

18 de febrero a marzo

ELENCO: La Arce

COMPAÑÍA NACIONAL SAINETE CRIOLLO

Teatro Politeama

17 de abril

REPERTORIO INTERPRETADO: *Pájaros de presa* (Pacheco), *La trilla*, *El cabo Gallardo* (Acevedo), *Jacinta*, *El alma del tango* y *Fresco el andarín* (autor sin identificar)²³⁰.

Martes 4 de mayo de 1915

De nuevo en el Politeama se estrena una obra uruguaya lírica *Carne de cañón* (autor sin identificar) Efectivamente es zarzuela uruguaya. Completan los títulos: *El buey corneta*, *Pial de volcao* y *Marta Gruni* (Lamarque Pons)

7 de mayo se anuncia el estreno de la zarzuela de Edmundo Bianchi y el maestro Carrilero, titulada *El otro Balbuena*, se anuncia que se pondrá en escena pronto.

LA GOYA

Teatro Solís²³¹

Viene con la Compañía de actores Santiago García y Paco Álvarez, Aurorita Jauffret “la Goya” quien interviene en *Muñecas de la Goya*, presentado como “apropósito cómico lírico” en un acto, original en prosa y verso de D. Manuel Fernández Palomero, música del maestro Bernardino Terés. Este espectáculo incluye también la presentación de la bailarina “La Gacela” y la actuación de “Corona, notable excéntrico cómico musical, virtuoso imitador, transformista ombromanista”.

Recogemos la crítica recogida en el estudio de Fornaro...²³²

Tres llenazos, de esos que colman la sed de cualquier empresario, ha tenido el Solís en las tres primeras presentaciones de la Goya. La famosa tonadillera española sigue siendo dueña del secreto de conquistarse al público, secreto que está en su juventud regocijada, en su belleza sugestiva, en el mirar tornadizo de sus ojos negros y en la gracia, -ingenua y picaresca- que pone en sus movimientos suaves como un suspiro, armoniosos como una caricia. Es la misma artista que admiramos y aplaudimos en el escenario de otro teatro el año anterior, encantadora en sus canciones múltiples y en sus juegos de brazos, caderas y piernas, que tienen, al igual que su voz y de sus pupilas, cadencias musicales y ritmos extraños. A pesar de una molestia que le obligó a huir precipitadamente del escenario, y que una parte del público juzgó un rasgo de sublevación contra el director de orquesta —que la

²³⁰ DIARIO El Plata, Zarzuela criolla, 1915.

²³¹ Véase Anexo 55. La Goya, Bordereux 1915, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

²³² FORNARO, Marita; SALOM, Marta; CARREÑO, Graciela y BUXEDAS, Jimena, “El archivo del Teatro Solís de Montevideo...”, op.cit. pp.33-34

acompaña desde mucho tiempo atrás- la Goya triunfó desde el primer instante de su aparición, reconquistando antiguos afectos, simpatías y admiraciones. Lo que ha hecho en las tres funciones realizadas anteayer y ayer en el elegante teatro de la calle Buenos Aires –punto de reunión, como de costumbre, de nuestro mejor sociedad- ha sido reeditar sencillamente sus pasados y sonados triunfos, derrochando gracia exquisita en la interpretación de sus danzas, de una distinción extraordinaria, y esplendores de belleza, de juventud y de arte en sus canciones regionales, que se señalan siempre y será por explosión de alegría, ya escarceo de espíritu juguetón y travieso, ya un grito de sentimiento o de rebelión, por la forma original y elegante con que la graciosa tonadillera las siente, la dice y las dignifica. Los plausos, estrepitosos, naturalmente, han abundado en los espectáculos realizados tanto como el público viéndose obligada La Goya a multiplicar su programación para agradecer las demostraciones de que se le ha hecho objeto²³³.

A partir de esta fecha entramos en un periodo en el que priman los números exóticos, la revista y los espectáculos de variedades además de la opereta, que se sucedían noche tras noche en diferentes teatros de la ciudad.

1916

COMPAÑÍA DE OPERETAS “ESPERANZA IRIS”

Teatro Solís

16 a 15 de junio

DIRECTORES: Antonio Baxeiras, Severo Muguerza, Mario Sánchez.

DIRECTOR DE ESCENA: Juan Palmer

DIRECTOR ARTISTICO: Esperanza Iris.

ELENCO: Manuel Alda, Raúl Bacot; Amelia Costa; Carolina Fernández, Esperanza Iris, Amadeo Llauradó, Juan Palmer; Josefina Peral, Scott

REPERTORIO INTERPRETADO: Principalmente opereta, *Amor enmascarado* (Iván Hartulary Darclée), *La princesa del dólar* (Leo Fall), *Eva* (Lehar), *El mercado de Muchachas* (Victor Jacoby) y *El soldado de chocolate* (O. Strauss) [...] ²³⁴.

²³³ Ibídem. p.34 (La Razón, 31 de mayo de 1915)

²³⁴ DENNIEL, María Isabel, ISLAS Inés Nilda, B. MOREIRA, Gladis: “Repertorio de compañías extranjeras de teatro...” op. Cit. p. p.607.

COMPAÑÍA DE ZARZUELA ESPAÑOLA MANUEL FERNÁNDEZ PALOMERO

Teatro 18 De Julio

1 abril²³⁵

REPERTORIO INTERPRETADO: *El terrible Pérez* (J. Valverde), *La plebe*, *La fiesta de San Anton* (T. L. Torregrosa), *La casa de Quirós*(C. Arniches) ²³⁶.

Durante este año, en el diario *El Siglo* aparecen varias noticias sobre representaciones de teatro musical español como: las de la Compañía de Zarzuela Penella el 1 enero y en el Teatro 18 de Julio la Compañía Manuel Fernández Palomero. En este mismo teatro en el mes de mayo se anuncia la Compañía de zarzuela Carlos Salvany y en el Teatro Urquiza en el mes de agosto la compañía de zarzuela Sagi-Barba.

1917

Encontramos este año la actuación de varias compañías en teatros como el Urquiza o el Politeama.

COMPAÑÍA JUÁREZ

Enero y febrero

Teatro Urquiza

COMPAÑÍA DE ZARZUELA SALVADOR FERRER

Teatro Politeama

8 de abril²³⁷

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE OPERETAS AÍDA ARCE²³⁸

Teatro 18 de Julio

Jueves 6 de diciembre

²³⁵ Diario *El Siglo*, sección Espectáculo, Montevideo, 1916.

²³⁶ Véase Anexo 56, *Diario El Siglo*, Compañía de Manuel Fdez. Palomero, En Teatro 18 JulioTeatros, 1 Abril 1916.

²³⁷ Diario *El siglo* sección Arte y Artistas, Montevideo, 1917.

²³⁸ Véase Anexo 57, *Diario El Siglo*, Aida Arce En Teatro 18 Julio, sección Arte y Artistas. Monteivdeo, 1917.

1918

Lo que nos interesa en este periodo es la variedad de espacios que se estaban utilizando para las representaciones de zarzuela.

COMPAÑÍA DE ZARZUELA JOSÉ PALMADA²³⁹

Teatro Urquiza

5 de enero

COMPAÑÍA DE ZARZUELA Y SAINETES

Teatro Politeama

18 de abril

ZARZUELA Y VARIEDADES

Teatro 18 de Julio

7 de julio

1919

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ZARZUELAS Y REVISTAS JOSÉ VIÑAS

Teatro Solís

24 de enero al 25 de febrero

Director: José Viñas

Enero y Febrero

DIRECTORES: Ricardo Cendalli y Julián Vivas

ESCENÓGRAFO: Alfredo Lancilotti

VESTUARIO: Fernando Danyans, José Penalva

ELENCO: Enrique Aleroc, Josefina Astorga, Juan Corts, Ana Espí, José Farrás, María Jaureguizar, Ángeles Martí, Carmen Martí, José Martín, Juan Oliva, Concepción Oliver, María Pérez, Bernardino Ponseti, Manuel Rodríguez, Amparo Romo, Consuelo Sainz, trinidad Sainz, Jaime Segura, Antonia Serrano, Mariano Torres, José Viñas.

ELENCO: Enrique Aleroc, Josefina Astorga, Juan Corts, Ana Espí, José Farrás, María Jaureguizar, Angeles Martí, Carmen Martí, José Martín, Juan Oliva, Concepción Oliver, María Pérez, Bernardino Ponseti, Manuel Rodríguez, Amparo Romo, Consuelo Sainz, trinidad Sainz, Jaime Segura, Antonia Serrano, Mariano Torres, José Viñas.

REPERTORIO INTERPRETADO:

²³⁹ Véase Anexo 58. , *Diario El Siglo* , Zarzuela en El 18 De Julio , sección Arte y Artistas, Montevideo, julio de 1918.³²⁹

Miguel Marqués: *El anillo de hierro*

F. A. Barbieri: *El barberillo de Lavapiés, Jugar con fuego*

A. Vives: *Bohemios, Maruxa, Trianerías.*

R. Chapí: *La bruja, La cara de Dios, La patria chica, El puño de rosas, La Revoltosa, El rey que rabió, La tempestad, La tragedia de Pierrot.*

M. F. Caballero: *El cabo primero, Chateaux Margau, Los sobrinos del Capitán Grant*

Pablo Luna: *Los cadetes de la reina, Molinos de viento*

Robert Planquette: *Las campanas del Carrión*

Luis Foglietti: *El capricho de las damas de Luis, La patria de Cervantes*

Manuel Penella y Ramón Estellés: *La cara del Ministro*

Vicente Lleó: *La corte del Faraón*

Manuel G. Llopiz: *De Sevilla a los corrales o el debut de "El Cirineo"*

Bretón: *La Dolores*

José María Usandizaga: *Las golondrinas*

Gaztambide: *El juramento*

J. Valverde: *La mujer Chic*

E. Arrieta: *Marina*

T. Bretón: *La verbena de la Paloma o el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*²⁴⁰.

²⁴⁰ DENNIEL, María Isabel, ISLAS NILDA Inés, B. MOREIRA, Gladis: "Repertorio de compañías extranjeras de teatro..."op. Cit. Pp.625-629.

Teatro SOLIS

Empresa: HIGINIO SIERRA

Compañía Española de Zarzuelas y Revistas

Primer actor y Director

Pepe Viñas

Primeros actores

S. Ferrer - R. Gallego

Maestro concertador y director de orquesta

FELIPE TORRES

Hoy Viernes 31 Enero 1919

Sra. Jaureguizar

ESPECTACULO POR SECCIONES

Primera Sección — A las 9 p. m.

El sainete lírico en un acto dividido en tres cuadros y en verso, original de D. José López Silva y D. Carlos Fernández Shaw, música del maestro Ruperto Chapi, titulado:

La Revoltosa

Mari Pepa
Soledad
Gorgonio
Ercilia
Chupitos
Una vecina
Chula 1.ª
Chula 2.ª

Sta. Reme
Sra. Camps
Sra. Castillo
Sta. Barandiarán
Sta. Calatayud
Sra. Martínez
Sra. Marina
Sta. Gorgonio

El seditio Cardenas
Felipe
Candido
Tiberio
Almedoro
Un vecino
Un niño

Sr. Ferrer
Sr. Marin
Sr. Viñas
Sr. Bulfi
Sr. Salvador
Sr. Cardona
Niño Gallarza

Coro general

SEGUNDA SECCION (DOBLE)

La zarzuela en 3 actos, libro de Ramos Carrión, música del maestro Chapi:

- LA -

TEMPESTAD

REPARTO

Angela
Roberto
Margarita
Simón
Luis Beltrán
Juez
Mateo
Pescador
Marinero 1.º
Marinero 2.º

Sta. Reme
Sra. Jaureguizar
Sra. Castillo
Sr. Martín
Sr. Parry
Sr. Navarro Sola
Sr. Salvador
Sr. Rasche
Sr. Gómez
Sr. García

— CORO GENERAL —

Precios de las Localidades

Sección Sencilla	Sección DOBLE
Palcos bajos y balcones \$ 1.00	Palcos bajos y balcones \$ 2.00
Idem altos " 0.60	Idem altos " 1.20
Sillones de platea, con entrada " 0.40	Sillones de platea, con entrada " 0.80
Tertulias balcon " 0.40	Tertulias balcon " 0.80
Tertulias altas " 0.30	Tertulias altas " 0.60
Entrada general " 0.20	Entrada general " 0.40
Función entera	
Palco cazuela \$ 1.00	Idem paraíso " 0.30
Delantera cazuela con entrada " 0.30	Entrada de cazuela y paraíso " 0.20

Mañana, SABADO:

La Verbena de la Paloma - Marina

Figura 117. Programa De Mano Compañía de Pepe Viñas, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

1920

COMPAÑÍA DE ÓPERA, OPERETA Y ZARZUELAS ROMO-VIÑAS²⁴¹

Teatro Solís

20 enero²⁴²

EMPRESARIO: Higinio Sierra²⁴³

La crítica alaba las representaciones de esta compañía que traía títulos como: *La verbena de la Paloma* y *Las Golondrinas* de Usandizaga, interpretadas por la compañía de Sagi Barba en su última temporada. Fueron actuaciones muy correctas y aplaudidas y tras el éxito, regresaron con la opereta *Molinos de viento* del maestro Luna y *Maruxa y Campanone*.

El diario *El Siglo* detalla el éxito obtenido por el elenco en las primeras representaciones integrado por “la señora Romo; Cecilia; señorita Jaureguira; Leonor, señora Oliver; Una Ecuyere, señorita Sainz; Señor Pach, señor Cortis; Roberto, señor Segura; Bobby, señor Viñas: Juanito señor Oliva; Un caballero, señor Ponsetti; El Regisseur, señor Torres; un excéntrico, señor Gallart; un malabarista, señor Laoz.”²⁴⁴

Gracias a la información recogida en el *bordereux* del Teatro Solís hemos podido conocer más títulos de zarzuela y opereta que esta compañía llevó a cabo durante el mes de enero, títulos de Arrieta como *La tempestad* y *Marina o El rey que rabió* de Chapí. Obras complejas que ponen de manifiesto a una compañía con buenos artistas para poder llevar a cabo este tipo de repertorio. Además, este documento administrativo nos da una información detallada de las ventas de entradas y de los medios que necesitaban dichas agrupación artísticas para realizar las representaciones en el teatro: desde el número de programas a imprimir, la fijación de carteles, telegrama, servicio de camarines (camerinos), peluquero, avisador, sastres, maquinista, orquesta, bomberos, hasta los impuestos.

Otro documento del Bordereux nos explica claramente el inicio y fin de las representaciones de la compañía que hacía su espectáculo por secciones: “Desde el lunes 12 de enero de 1920 la Compañía empezó a dar espectáculos por secciones hasta el 5 de febrero y desde el 6 al 8 mismo por cuenta Romo-Viñas, véase el libro de secciones” y es que, como hemos mencionado antes, la empresa decidió ofrecer unas funciones extras en vista del éxito obtenido.

²⁴¹ Véase Anexo 59. Diario *El Siglo* Compañía Romo Viñas, ,Montevideo 1920.

²⁴² Diario *El Siglo*, 20 enero 1920 diario.

²⁴³ Anexo 60: *Bordereux*, Higinio Sierra, (CIDDAE; Teatro Solís, Montevideo)

²⁴⁴ Véase otra noticia del diario *El Siglo* del viernes 16 de enero, en la sección TEATROS, 1920.

Esta compañía también representaba opereta, género como el que se muestra el cosmopolitismo cultural que se da en los repertorios líricos y sobre todo “ligeros”. Son los que más espectadores tienen y los que corresponden cada vez más a una cultura de masas.

“Venga de París o de Viena, la opereta representa un éxito comercial que implica no sólo innovaciones temáticas (rechazo del sempiterno filón costumbrista a favor de universos más exóticos, anti realistas y convencionales), sino también musicales, y que introduce melodías todavía más pegadizas, jarabe musical que impregnará de neorromanticismo facilón tanto las zarzuelas de los años 20 y 30 como las canciones de variedades. *La viuda alegre* de Franz Lehar es el modelo europeo que contamina lógicamente a España²⁴⁵.

En la última temporada, la compañía ofrece treinta y cinco obras – incluyendo alguna ópera italiana y una opereta alemana -, pone en escena ocho zarzuelas de Chapí, con una no ubicada en documentos anteriores, *La cara de Dios*. En el mismo año, también interpretan a Chapí la compañía de Helena D’Algy y de Manuel Casas²⁴⁶.

COMPAÑÍA DE ZARZUELA LIGERO Y LEÓN

En esta misma noticia en el Urquiza aparece nombrado el estreno de la compañía, con muy buenas críticas:

COMPAÑÍA DE OPERETAS EN ESPAÑOL “VALLE CSILLAG”

Teatro Solís

13 al 16 de mayo

DIRECTORES: Enrico Giusti; Director artístico: Enrico Valle; Vestuario: Fernando Danyans

ELENCO: Manuel Alda, Antonio Barragán, Amelia Baya, Sara Casaravilla; Domenico Cesarini; Stefi Csillag; Guido De Salvi; Luis Gago; Pía Jerace; Paquita Molins; Agustín Morato; A. Payá; Giovanni Podersai; Irene Ruiz, Andrés Sirvent, Enrico Valle, José Vela.

REPERTORIO interpretado: *Los sobrinos del Capitán Grant* (M. Fernández Caballero), operetas como *La bella Risetete* (Leo Fall) *La duquesa del Bal Tabarin*, *El pilluelo de París* (Alberto Montarari).

²⁴⁵ SALAÜN, Serge. “La zarzuela, híbrida y castiza”. En *Cuadernos de música iberoamericana*.. Vols. 2 y 3. Madrid, 1997, p. 242.

²⁴⁶ FORNARO BORDOLLI, Marita. “Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica, op.cit. p. 11.

COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE ZARZUELA Y OPERETA “HELENA D’ALGY”

Teatro Solís

14 al 28 diciembre

DIRECTOR: Samuel Arce

ELENCO: Eduardo Arisqueta, Matilde Arisqueta, Andrés L. Barreta, C. Carrera, Consuelo Cuello, J. Curiello, Antonio D’Algy, Helena D’Algy, B. Dryma, Farío Fernández, A. Ferrini, Manuel Ganga, M. Gómez, Rosita Hermo; Manuel López, Angel Martínez, Mario Martínez, Federico Mercé, Antonio Monjardín, Monteavar, José Olivares, J. Pérez, A. Prosperi, Antonio Rodríguez, F. Rodríguez, M. Romo, Carlos Ruiz, José Ruiz, Enrique Salvador, A. Senén, Teresa Senén, José Vidal, Romano Vita.

REPERTORIO INTERPRETADO:

Se repiten de nuevo los títulos de opereta que imaginamos tendrían gran éxito entre el público como: *El caballero de la luna*, opereta de Ziherer; *Cinema Star* de J. Gilbert, *La princesa del dólar*, *Eva*, *La geisha de Sidney Jones*, *El conde de Luxemburgo* y *La casta Susana*, *La Regina del fonógrafo*, de Carlo Lombardo, *La señorita capricho*, de Bereny; *Sueño de Vals*; *Sybill*

M.Penella: *La niña de los besos*

A. Vives: *La gatita Blanca*

E. Arrieta: *Marina*

R.Chapí: *El rey que rabió*²⁴⁷.

En 1920 la tonadillera Raquel Meller actúa en el Solís, con su empresario Chechi y trae un espectáculo de biógrafo y tonadillera el sábado 20 octubre de 1920²⁴⁸. El nombre real de esta cantante y actriz aragonesa era Francisca Márques López (1888-1962) y adquirió gran transcendencia internacional en el mundo del cuplé y del cine. Se hizo muy famosa tras su interpretación de *La violetera* de José Padilla. Son conocidos sus triunfos y reconocimiento hacia la década de 1920 en Argentina, Uruguay y Chile.

1921

Es un año en el que predominan las tonadilleras. No hemos podido localizar datos referentes a compañías de zarzuela²⁴⁹; sólo constan las presencias de Raquel Meller y Tórtola Valencia²⁵⁰.

²⁴⁷ DENNIEL, María Isabel, ISLAS NILDA Inés, B. MOREIRA, Gladis: “Repertorio de compañías extranjeras de teatro...” op. Cit. pp.641-643.

²⁴⁸ Véase anexo 61. 1920 Raquel Meller, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo)

²⁴⁹ Véase anexo 62. *Bordereaux* Tórtola Valencia, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo)

²⁵⁰ QUERALT, María Pilar. *Tórtola Valencia Una mujer entre sombras*. Barcelona: Lumen, 2005.

Raquel Meller aparece en el Solís dentro de la *tournee* que realizó por América Latina y los programas nos dan la información de la famosa cantante que abordaba desde el tango a la canción, con letras como el tango *Milonguita* de letra de Samuel Linnig y música de Enrique Delfino, a la vez que cantaba siempre *La violetera* del maestro Padilla tan aceptada por el público uruguayo²⁵¹.

1922

COMPañÍA ESPAÑOLA DE OPERETAS “VELA-GUIRO”

Teatro Solís²⁵²

5 de mayo al 6 de junio

DIRECTOR: Enrico Giusti

DIRECTOR ARTÍSTICO: Guido de Salvi

ESCENÓGRAFO: Carlos Ferraroti, Gómez y Alfredo Lancilotti

VESTUARIO: Fernando Danyans

ELENCO: Concepción Almaraz, Atilio Argonelli, Juan Bagnoli, Ramón Banagli, Vidal Barona, Enriqueta Birba, Sara Ceballo, Carlos De Carlo, María de Masi, Guida De Salvi, Augusto Ferrer, Manuel Ferrer, Carola Guastadini, Pía Jerace, Dora Lloret, Luisa Melchor, Elena Melly, Agustín Morató, Antonia Morató, Concepción Oliver, Adolfo Salvati, José Sánchez, Ramón Sanchiz, Sofía Ssnchiz, Andrés Sirvent, Adriana Soler, Carmen Taillade, María Taillade, Manuel Torres, Carmen Valls, José Vela. Carlos Viera, Salvador Vives.

REPERTORIO INTERPRETADO:

A. Vives: *Bohemios* (creemos que sería la única zarzuela)

Leo Fall: *La bella Risette*

Pablo Luna: *Molinos de Viento*

Lo demás será opereta como: *El Caballero de la luna* (Ziherer); *Cinema Star* (Gilbert), *La condesa Bailarina*, *La princesa del dólar*, *Eva* (Lèhar), *El conde de Luxemburgo* (Lèhar), *La casta Susana* (J.Gilbert), *Mascotita* (Walter Bromme), *El mercado de Muchachas* (Ziherer)²⁵³.

No sólo las compañías españolas venían con título de zarzuela o compañía lírica, también se adoptaba el nombre de la compañía de operetas que aceptaba más variedad de programación y

²⁵¹ FORNARO, Marita; SALOM, Marta; CARREÑO, Graciela y BUXEDAS, Jimena, “El archivo del Teatro Solís de Montevideo...op.cit. p.34

²⁵² Véase anexo 63. Programa de mano Compañía Vela- Guiro, retrato de José Vela, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo.)

²⁵³ DENNIEL, María Isabel, ISLAS Nilda Inés, MOREIRA, Gladis B.: “Repertorio de compañías extranjeras de teatro...op.cit. PP.648-650.

en ocasiones se encontraba dirigida por un músico o artistas italianos, argentinos y chilenos, entre otros. Donde se conformaba la mezcla entre ambas influencias italo española o rioplatense y española. En este caso, el maestro concertador y director era italiano Enrico Giusti así como el director artístico Guido de Salvi y el escenógrafo Carlos Ferraroti y Alfredo Lancilotti, así como el vestuario realizado por Fernando Danyans. Analizando el elenco, podemos comprobar cómo se daba la mezcla italo española y seguro que muchos de ellos descendientes de italianos afincados en el Uruguay como Carlos De Carlo, Carola Guastadini, Dora Lloret o españoles como Adriana Soler, Carmen Valls, José Vela o Andrés Sirvent. Las obras representadas durante un mes (mayo a junio): operetas como *La Bella Risetete* de Leo Fall, *Bohemios* de Amadeo Vives, *El Caballero de la Luna* opereta de Karl Zihherer, *Cinema Star* opereta de Juan Gilbert, *La Condesa Bailarina* opereta de Robert Stolz, *La princesa del Dólar*, opereta de Leo Fall, *La Duquesita del Bal Tabarín*, opereta de Carlo Lombardo, *Eva*, opereta de Franz Lehar, *El Conde de Luxemburgo* de Franz Lehar, *La casta Susana* de Jean Gilbert, *Mercado de Muchachas* opereta de Citro Jacoby, *Molinos de Viento*, opereta de Pablo Luna, *La princesa de las Czardas*, opereta de Emmerich Kalman, *La Reina del fonógrafo*, opereta de Carlo Lombardo ²⁵⁴.

Los programas de mano nos dan una serie de contenidos, de información muy destacable para conocer cómo se realizaban estos espectáculos, cómo se publicitaban y difundían y a través de las críticas y del número de funciones que realizaban, qué repercusión tenían en el público de la época. En los afiches de la Compañía Vela-Guiro, podemos ver una importante campaña de publicidad a través de mensajes cortos pero muy directos para el espectador: “Gran función extraordinaria!”, “Éxito grandioso”, palabras como la obra “más aplaudida” o “exitosa” o “tres grandes funciones” ÉXITO GRANDIOSO” escrito en cuatro ocasiones en la misma ficha. Además de en ocasiones incluir la fotografía del solista de turno, en este caso, del barítono José Vela que aparece en una pose muy artística, esto lo suelen hacer muchas compañías de zarzuela con su artista más puntero para llamar la atención del público. Otras dos cuestiones que nos llaman la atención: que aclara que es un espectáculo apto para menores, el número de representaciones, en ocasiones más de 3 veces en un mismo día y siempre se indican los precios de las localidades. Se añade el reparto y las diferentes direcciones (musical, escénica, vestuario) En este caso nos llama la atención que se especifica hasta a quién pertenecen los aparatos eléctricos que adornan la escena, en este caso de la casa Ganzo y Cía (interesante aporte ya que es muy poco lo que sabemos de las escenografías por su carácter efímero).

²⁵⁴ Ibídem, pp.648-650.

Teatro Solís

Director Artístico: **GUIDO DE SALVI**
Maestro Conductor y Director de Orquesta
Enrique Giusti

Grandioso éxito de la Compañía
Lunes 15 de Mayo de 1922
Espectáculo apto para menores - A las 21.15 en punto
DEBUT DE LA PRIMERA TIPLE CANTANTE
Enriqueta Birba
Con la hermosa opereta del maestro **LEO FALL**
Reprise - Reprise
Primera representación en la temporada de la siempre aplaudida opereta en 3 actos del maestro Leo Fall.

La Princesa del DOLLAR

Tomando parte el aplaudido barítono **JOSE VELA**

REPARTO

Albia	Enriqueta Birba	Fredy Werburg	Jose Vela
Daisy	Dora Lloret	Hans	Guido de Salvi
Oiga	Pia Ferace	Toas	Andrés Sirvent
Miss Thompson	C. Olivert	Dick	Carlos Viera
Master Conder	Agustín Morán		

Dactilógrafas, Empleadas, Criados, Camareros, Invitados.—Coro General.—Lujosa mise en scène

Mañana Martes debut de la primera tiple
ELENA MELLY y del CARLOS DE CARLO
tenor
con la hermosa opereta en 3 actos del maestro Franz Lehár **Eva**

Los aparatos eléctricos que adornan la escena, son de la casa **GANZO y Cia.**

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Pasos a trav. con el ent.	\$ 4.00	Terceros altas con ent.	\$ 1.00
Pasos bajos y bóveda 1 ^{ra} ent.	\$ 3.00	Quinteros de Gersony	\$ 0.50
12 ^a zona	\$ 2.00	Asientos de palcos	\$ 0.80
14 ^a zona	\$ 1.50	Entrada general 1 ^a a palcos	\$ 0.80
Billetes de plaza con entado	\$ 1.00	Entrada a señoras	\$ 0.80
Terceros bajos con ent.	\$ 1.00	" " palcos	\$ 0.80

PLATEA \$ 1.50

Pronto: "MASCOTITA"

SOLÍS
CIDDAE
PRO 002 255

Figura 118. Programa de mano, Compañía Vela-Guiro. (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

COMPAÑÍA SALVADOR FERRER

Teatro 18 de julio

25 de julio

REPERTORIO INTERPRETADO: *La moza de mulas*, de Larra y F. De la Fuente, música de Torregrosa (apta para menores), 2ª. *Sangre virgen*, de C. Ortiz y Rubiales, música de Marlende (apta para menores). 3ª. *Las zapatillas* de J. Veyan y música de Chueca (apta para menores)²⁵⁵.

1923

COMPAÑÍA DE ZARZUELA ESPAÑOLA “MANUEL CASAS”

2 al 24 junio

DIRECTOR: Manuel Casas²⁵⁶

DIRECTORES: Francisco A. Font e Isidoro Roselló

ESCENÓGRAFOS: Carlos Ferraroti y Paula Sanchiz.

ELENCO: Elisa Archiles, Joaquín Arenas, Checa Arisqueta, María Cano, Celia delgado, Inés Díaz, Jaime Elías, Vicente Estrada, J. Ferrer, José Forcadell, Ricardo Geli, Roberta Geli, José Giménez, Pablo Gorge, Isabel Gorroño, A. Laborde, Marina Lastra, Hortensia Lorenzo, Antonio Montaña, Nicolás Palomino, J. Pérez, Eudaldo Peyrau; Enrique Povedano; J. Quintana, C. Riera, V. Rieva, Joaquina Rius, M. Rius, M. Romo, Lola Rosel, Mercedes Sans, Teresa Senen, Angela Torrijos, Víctor Valdor.

REPERTORIO INTERPRETADO:

Jacinto Guerrero: *La Alsaciana*

Chapí: *La Bruja*, *La tempestad*

P. Luna: *Los cadetes de la reina*

Enrique Morera: *La canción del naufrago*

Manuel Fernández Caballero: *El dúo de la africana*, *El lego de San Pablo*

Eduardo Granados: *Los Fanfarrones*

Manuel Penella: *El gato montés*

Rafael Millán: *Glorias del pueblo*

Luis Arnedo: *La gofemia*

E. Arrieta: *Marina*,

A. Vives: *Maruxa*

²⁵⁵ Véase Anexo 64. Diario *El Día*, Compañía Salvador Ferrer Montevideo, 1922 .

²⁵⁶ Véanse anexos 65 y 66. 5 junio 1923 éxito compañía de Casas en el Teatro Solís.

J. Guerrero: *La Montería*

R. Millán: *El Pájaro Azul*

F. Farno y J. Guerrero: *La reina de las praderas*²⁵⁷.

COMPAÑÍA DE GÉNERO CHICO, DE ZARZUELAS Y REVISTAS MANUEL MONTERO

Teatro 18 de julio

Junio

Se anuncia el comienzo de la nueva temporada de Zarzuela, de género chico español por elementos conocidos en su ambiente. Al frente como primer actor y director Manuel P. Montero y como figuras femeninas las tiples Arellano y Luisa Campos, como maestro de la orquesta Jesús Ventura²⁵⁸.

TIPLES: Lola Arellano, Luisa Camps (o Campos?)

REPERTORIO interpretado: Revistas: *Música Celestial*, *El Paraíso Perdido*, *La patria chica*, de los Hermanos Álvarez Quintero, y *Vaya calor*.

1924

COMPAÑÍA CÓMICO-LÍRICA ESPAÑOLA “AMADEO VIVES”²⁵⁹

Teatro Solís²⁶⁰

19 de agosto al 8 de septiembre

DIRECTOR: Ángel de León

DIRECTORES: Francisco Palos y Cirilo Slawinsky

MAESTRO DE BAILE: Emilio Ortiz

ESCENÓGRAFO: M. Fontanals

VESTUARIO: Fidencia Gil

ELENCO: Álvarez, Fortunio Bonanova, Campos, Pilar Castaño, Carmen, Carmen Caussade, Beatriz, Beatriz Cerrillo, Crespe, Luis Crespo, Chillon, Juan de Casenave, Angel de León, Luis Delay, Delgado, Julia Dolatte, Amelia Doval, José Espejo, Carmen Estrabeau, Juan Frontera, José Galerón, Marcelino Garay, Anita García, Manuel Hernández, María Hidalgo, Severino

²⁵⁷ DENNIEL María Isabel; ISLAS Inés Nilda; MOREIRA Gladis. B.: *Repertorio de compañías extranjeras de teatro, ópera, opereta y zarzuela*, op.cit. pp.652-655.

²⁵⁸ 2 de julio 1923, *El Día*.

²⁵⁹ Por la información obtenida en el CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, era el propio Vives el que dirigía esta compañía que la llevaba el empresario Delgado.

²⁶⁰ Véase anexo 67. *Bordereux*, Compañía Amadeo Vives, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Hidalgo, Mary Isaura; Larrica Manuel, Larriez, Victoria Lucas, Matilde Martín, Martínez, José María Melgor, Manuel Montanari, Amparo Navarro, Nieves Nuñez, María Ortiz, Antonio Palacios, Flora Pereira, Concha Pérez, Victoriano Perez, Carmen Pollo, Jorge Ponce, Adelina Ramos, Victoriano Redondo del Castillo, Juana Rizal, P. Rodríguez, Adelaida Tejero, Mercedes Uría, Milagros Verdes, Mercedes Villalba.

REPERTORIO INTERPRETADO: *Doña Francisquita* (Vives), *Bohemios* (Vives); *El duquesito* (Vives); Preludio de *Doña Francisquita* y *El barberillo de Lavapies* de Barbieri; *Doña Francisquita* (Vives); *Don Lucas del Cigarral* (Vives), *Bohemios*, *Maruxa*²⁶¹.

²⁶¹ DENNIEL María Isabel; ISLAS Inés Nilda; MOREIRA Gladis. B.: *Repertorio de compañías extranjeras de teatro, ópera, opereta y zarzuela presentadas en el Teatro Solís (1893-1933)*. Op.cit.p .665.

Teatro SOLIS

Arrendatario: ANTONIO CHECHI

Empresa: FRANCISCO DELGADO

Gran Compañía Cómica Lírica Española **AMADEO VIVES**

LUNES 25 de Agosto 1924

Tres grandes funciones

Función de Gala en Conmemoración del 99.º Aniversario de la Declaración de la Independencia Nacional con la concurrencia del primer magistrado, Ing. Serrato, Cuerpo Diplomático, ministros de Estado, miembros del Consejo Nacional de Administración

68.º Aniversario de la inauguración de este Teatro

EXTRAORDINARIA MATINEE FAMILIAR, A LAS 15 HORAS

Apta para menores

9.ª representación

Doña FRANCISQUITA

REPARTO

Francisquita
Aurora la Beltrana
Doña Francisca

Sra. Pereyra
Sra. Martín
Doña

Fernando
Don Matías
Cordón

Sr. Ponce
Sr. De León
Sr. Hernández

Precios de las localidades

Palcos avant-scène sin entrada	\$ 10.00	Tertulia alta otras filas	\$ 1.20
Palcos bajos y balcones sin ent.	8.00	Lunetas de camela 1.ª fila	1.00
Palcos altos sin entrada	6.00	Lunetas de camela otras filas	0.80
Palcos de camela sin entrada	4.00	Lunetas de paraíso 1.ª fila	1.00
Sillón de orquesta con entrada	3.50	Lunetas de paraíso otras filas	0.80
Tertulia balcón con entrada	2.00	Entrada general	0.50
Tertulia balcón otras filas	1.50	Entrada de camela y paraíso	0.50
Tertulia alta 1.ª fila	1.20		

PLATEA CON ENTRADA ps. 2.00

SECCION VERMOUTH A LAS 18.15 - APTA PARA MENORES

Gran éxito de la Compañía

La sarsuela en 3 cuadros original y libre de Perrin y Palacios, partitura de

AMADEO VIVES

BOHEMIOS

REPARTO

Colette
Palacio
Juana
Cecilia

Matilde Martín
Amalia Dával
C. Pérez
A. Ramos

Roberto
Violeta
Papá Grand
Marcelo
Un Bohemio

Sr. Ponce
Antonia Palacios
Angel De León
Manuel Montañez
N. N.

Obtención Bohemios. Artistas de la Opera Cómica y Coro general.

Decorado por Castella

Precios de las localidades

Palcos avant-scène sin entrada	\$ 10.00	Tertulia alta otras filas	\$ 0.70
Palcos bajos y balcones sin ent.	8.00	Lunetas de camela 1.ª fila	0.50
Palcos altos sin entrada	6.00	Lunetas de camela otras filas	0.40
Palcos de camela sin entrada	4.00	Lunetas de paraíso 1.ª fila	0.50
Sillón de orquesta con entrada	3.50	Lunetas de paraíso otras filas	0.40
Tertulia balcón con entrada	2.00	Entrada general	0.30
Tertulia balcón otras filas	1.50	Entrada de camela y paraíso	0.30
Tertulia alta 1.ª fila	1.20		

PLATEA CON ENTRADA ps. 1.20

A las 21.15 - GRAN FUNCION DE GALA - Apta para menores

10.ª representación - Extraordinario éxito

Lo Himno Nacional por la Orquesta.

2.º La Comedia Lírica en 3 actos, el último dividido en dos cuadros, inspirada en "La Discreta Enamorada" de Lope de Vega, en verso de Federico Romero Fernández Suñer, música de AMADEO VIVES.

Doña Francisquita

REPARTO

Francisquita
Aurora la Beltrana
Doña Francisca

Sra. Isaura
Sra. Casado
Sra. Cerrillos

Fernando
Don Matías
Cordón

Sr. Casanova
Sr. De León
Sr. Palacios

DIRECTORES DE ORQUESTA

FRANCISCO PALOS-CIRILO SLAVIANSKY

Rondalla en escena - 14 Profesores

CIGARRILLOS "EL GUERRILERO"

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos avant-scène sin ent.	\$ 20.00	Tertulia alta otras filas	\$ 2.00
Palcos bajos y balcones id.	15.00	Lunetas de camela 1.ª fila	1.50
Palcos altos sin ent.	10.00	Lunetas de camela otras filas	1.00
Palcos de camela sin ent.	6.00	Lunetas de paraíso 1.ª fila	1.50
SILLÓN DE ORQUESTA CON ENT.	3.50	Lunetas de paraíso otras filas	1.00
Tertulia balcón con ent.	3.00	Entrada general	2.00
Tertulia alta 1.ª fila	2.50	Entrada de camela y paraíso	0.50

Sillón de platea \$ 3.50

Piano: ERNST KAPS de la Casa Straumann y Cía.

EL MIÉRCOLES 27 - **MARUXA** - DEL MTRO. VIVES

Interpretada por primera vez en Montevideo con toda propiedad y lujo de detalles

DEBUT de la primera tiple J. Nuñez Rizal, del primer bajo Redondo del Castillo, del primer barítono, Fortunio Bonanova

Sillón de platea \$ 2.00 - PRECIOS POPULARES

Figura 119. Programa de mano de la Compañía de Amadeo Vives, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

El *bordereux* del Teatro Solís ofrece interesantes datos sobre la llegada de esta Compañía. La empresa de Chechi-Delgado traía en esta ocasión a una Compañía muy consolidada, con pocos títulos pero con muy buen elenco y medios escénicos. Para la adaptación en el teatro necesitaron todos los medios e infraestructura que el mismo disponía: gas y luz eléctrica, alquiler del teatro, bomberos, orquesta, boleteros, porteros y acomodadores, imprenta, maquinista, atrezista, fijación de carteles, repartidores, servicio de camarines (camerinos), rondalla en la escena, cargo de boletería, porta cesta, comparsas, oficial electricista, avisador, sastres y calefacción.

Además de estos detalles, podemos saber que la Compañía actuó en dos eventos sociales muy importantes:

- 1) 25 de agosto: Función de gala en conmemoración del 99^a Aniversario de la Declaración de Independencia Nacional con la concurrencia del magistrado Ing. José Serrato?, cuerpo diplomático, ministros del Consejo Nacional, etc...
- 2) 3 de septiembre: Función en honor de S.A.R. Príncipe Humberto de Savoya, heredero de la corona de Italia-Conasesta [...] en presencia del Excmo. Presidente de la República, cuerpos diplomáticos, Poderes Públicos, donde se tocaría el *Himno Nacional* y la *Marcha Nacional Italiana* por la orquesta. La obra seleccionada para tal acto fue *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri.

Durante el periodo comprendido entre 1925 y 1926 no encontramos registrada ninguna compañía de zarzuela en la prensa o los programas de mano consultados.

1927

COMPAÑÍA ROGELIO JUÁREZ-SAN JUAN SS

Teatro Solís

Marzo y abril

DIRECTOR: Alfredo Pignaloza.

ELENCO: Blanca A. De los Ríos, Teresa Costa, Teresa Senén, Blanca Menéndez, Rogelio Juárez, César Soriano, Julio Sanjuan, Pedro Sagarra, Antonio Zarauz.

REPERTORIO INTERPRETADO: *Soltero y solo en la vida* (A. Paso y R. González de Toro).

En el mismo acto, en el fin de fiesta, se habló del gran éxito de la tonadillera y bailarina española LUCRECIA TORRALBA, “la reina de la famosa danza moderna y exótica”, del Charleston. En primer lugar intervenía la orquesta y después la creación de Rogelio Juárez: *¡Qué viene mi marido!*, tragedia grotesca en 3 actos, original de Carlos Arniches.

El 19 de abril la compañía interpretará más obras como: *La familia es un estorbo* y *Camino adelante*. Además, tiene lugar la función de gala en homenaje al aniversario del desembarco de los 33 por lo que se interpretó el *Himno Nacional*.

Teatro Solís

Compañía Cómica Española
Juarez - Sanjuan

Primera actriz
Blanca Alonso de los Rios

Temporada de obras definitiva del popular y querido actor **Rogelio Juárez**

MARTES 19 DE ABRIL DE 1927

MATINEE, a las 16

1.ª Sesión por la segunda. — 2.ª **GRANDIOSO ÉXITO**
El juguete infantil en 3 actos, adaptado del alemán,
por Emilio Hart, traducido

La familia es un estorbo

Dofa Juca	Teresa Costa	José	César Soriano
Santa	Teresa Costa	Camacho	Angela Juárez
Ella	Manuel Uribe	Francisco	Antonio López
Mónica	Victor Bravo	Ch. Pantoja	José Solís
Trinidad	Julián Sampedro		

FIN DE FIESTA — Gran éxito de
CARLITOS GARDEL

SECCION VERMOUTH, a las 18.15

1.ª Sesión por la segunda. — 2.ª **GRAN ÉXITO**
La comedia en dos actos, original de Louisa Rivas, traducida

CAMINO ADELANTE

Barbarita	Teresa Costa	Alfonso	César Soriano
Dofa Antonia	Teresa Costa	Camacho	Angela Juárez
Antonio	Manuel Uribe	Francisco	Antonio López
Calderón	Manuel Uribe	Ch. Pantoja	José Solís
Calderón	Manuel Uribe	Ch. Pantoja	José Solís
Dofa Antonia	Teresa Costa		

FIN DE FIESTA — Gran éxito de
CARLITOS GARDEL

del día Garde! Batuzano, acompañado por los guitarristas Ricardo y Barrios. Sección repertorio de tangos y canciones criollas.
Repertorio para familias

Noche - A LAS 21 Y 45

FUNCION DE GALA EN HOMENAJE AL ANIVERSARIO DEL DESEMBARCO DE LOS 33.

1.º Himno Nacional - 2.º Grandioso éxito
Grandiosa creación de Rogelio Juárez

La función gratuita en 2 actos, 3 episodios, de teatro, tragedia, comedia

¡QUE VIENE MI MARIDO!

Dofa Juca	Teresa Costa	José	César Soriano
Santa	Teresa Costa	Camacho	Angela Juárez
Ella	Manuel Uribe	Francisco	Antonio López
Mónica	Victor Bravo	Ch. Pantoja	José Solís
Trinidad	Julián Sampedro		

FIN DE FIESTA — Gran éxito de
CARLITOS GARDEL

del día Garde! Batuzano, acompañado por los guitarristas Ricardo y Barrios. Sección repertorio de tangos y canciones criollas. Repertorio para familias

Los ensayos y las violas serán ejecutados por la orquesta dirigida por el maestro Julián González

Precios de las localidades Matinée, Vermouth o noche
Palcos, 5.000.000. 1.ª 2.ª 3.ª 4.ª 5.ª 6.ª 7.ª 8.ª 9.ª 10.ª 11.ª 12.ª 13.ª 14.ª 15.ª 16.ª 17.ª 18.ª 19.ª 20.ª 21.ª 22.ª 23.ª 24.ª 25.ª 26.ª 27.ª 28.ª 29.ª 30.ª 31.ª 32.ª 33.ª 34.ª 35.ª 36.ª 37.ª 38.ª 39.ª 40.ª 41.ª 42.ª 43.ª 44.ª 45.ª 46.ª 47.ª 48.ª 49.ª 50.ª 51.ª 52.ª 53.ª 54.ª 55.ª 56.ª 57.ª 58.ª 59.ª 60.ª 61.ª 62.ª 63.ª 64.ª 65.ª 66.ª 67.ª 68.ª 69.ª 70.ª 71.ª 72.ª 73.ª 74.ª 75.ª 76.ª 77.ª 78.ª 79.ª 80.ª 81.ª 82.ª 83.ª 84.ª 85.ª 86.ª 87.ª 88.ª 89.ª 90.ª 91.ª 92.ª 93.ª 94.ª 95.ª 96.ª 97.ª 98.ª 99.ª 100.ª

Figura 120. Programa de mano Compañía Juárez- San Juan. (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

1928

La información recogida durante este año se encuentra sobre todo relacionada con el teatro y la revista nacional. No encontramos datos sobre la interpretación de zarzuela y ópera. En el Solís sólo aparece documentada la representación de comedia y compañías nacionales de espectáculo de variedades y revistas. También aparece registrada la actuación de la tonadillera Tórtola Valencia por la empresa de Gandós el 16 de agosto.

El diario *El Ideal*, el 8 enero 1928 recoge la despedida programada en el Teatro Solís para el día 7 del actor y músico español Manuel Salvat en la que se realizarían representaciones en verso de la comedia *Mensajero de Amor*, intervenciones corales de la Coral del Centro Enciclopédico dirigidos por el maestro Peyrallo; un recital poético, un coro integrado por 100 ejecutantes bajo la dirección del propio Salvat que interpretaría la fantasía de Boito *Mefistófeles*, *Sol de mi tierra*, paso doble, *Himno triunfal*, con letra de Genta y música de Salvat. Una tercera parte con canciones interpretadas por el barítono Paco Obregón, un violinista, Micha Lupinski que haría desde el *Ave María* de Schubert a *Variaciones* de Paganini y la actuación final del tenor Pepe Romeu²⁶² con el aria de la ópera de Donizetti *Elisir d'amor* “Una furtiva lágrima” y el aria de *Il pescatore di perle* de Bizet. Para finalizar, la cantante Sofía Bozán interpretaría cantos criollos acompañados por una orquesta típica²⁶³.

Se trata de un acto que representaría la auténtica fusión de lo hispanouruguayo en el teatro lírico, en el teatro principal de Montevideo, con la representación de los mejores músicos y actores del momento.

Otra noticia del mismo diario nos informa que “Pepe Romeu volverá a España” en el vapor “Infanta Isabel”. Saldrá de Montevideo el 27 de enero y se le tilda como un tenor con gran futuro. Informa sobre su actuación en Montevideo junto a una compañía en verso en el Artigas y en el Urquiza, le auguran una gloriosa carrera²⁶⁴.

1929

Teatro Solís²⁶⁵

²⁶² C ASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. Madrid: op. cit., 2003, vol.2.p.653.*

²⁶³ Véase anexo 68. Diario *El Ideal*, Montevideo, 8 enero 1928.

²⁶⁴ Pepe Romeu, tenor español, se despide de los escenarios montevidéanos, Diario *El Ideal*, 8 enero 1928.

²⁶⁵ Véase anexo 69. Bordereux Amalia de Isaura, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

La actriz y cantante española Amalia de Isaura (1887–1971) realizó una serie de actuaciones en el principal coliseo de la ciudad obteniendo gran éxito.

1930

COMPAÑÍA EMILIO SAGI- BARBA

Teatro Solís

Julio

REPERTORIO INTERPRETADO: *El juramento* (Gaztambide); *La del Soto del Parral* (R. Sotoulló y J. Vert) ; *Marina* (E. Arrieta); *El guitarrico* (Pérez- Soriano); *Molinos de Viento* (P. Luna); *La rosa del Azafrán* (J. Guerrero); *Jugar con fuego* (F.A. Barbieri); *Los cadetes de la reina* (P. Luna); *La Parranda* (F. Alonso); *La meiga* (Guridi); *Maruxa* (A. Vives); *La tempestad* (R. Chapí); *El Anillo del Hierro* (M. Marqués); *La Dolores* (T. Bretón).

COMPAÑÍA ANDRÉS BARRETA

Compañía que no vuelve a Montevideo hasta 1934.

COMPAÑÍA DE ZARZUELA ESPAÑOLA DE FERNANDO VALLEJO

Teatro 18 de Julio

23 enero

REPERTORIO INTERPRETADO: *Alma de Dios* (J. Serrano) y *La corte del faraón* (V. Lleó) , *La suerte negra* (F. Alonso). Se hacen funciones extras y se detalla la actuación de la tiple cómica señorita Rosario Saenz de Miera, con secciones de vermouths y secciones nocturnas²⁶⁶. Fernando Vallejo fue un actor y director de agrupaciones líricas nacido en Sevilla en 1879. Además de dirigir obras líricas, siempre relacionadas con el género lírico español, dirigió varias de ellas como *El niño bonito* y actuó en la película *La linda Beatriz*²⁶⁷.

El diario *El Día* refleja estrenos muy interesantes del género chico español:

Se puso anoche en escena por la compañía Vallejo, en el 18 de julio, *La Golfemia*, divertida parodia de *La Bohème*, de Puccini, escrita hace ya no pocos años a raíz del estreno y la gira triunfal por los escenarios líricos del mundo de la inspirada y popular ópera italiana. Desde hace mucho tiempo, desde los tiempos del viejo

²⁶⁶ Véase Anexo 70. Diario *El Día*, Montevideo, 3 enero 1930.

²⁶⁷ CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. Op.cit.* vol.2.p.912.

Cibils, no se representaba en nuestros escenarios esa parodia, que el público numeroso congregado anoche para asistir a su reposición, acogió con el interés del estreno, festejando la sabrosa caricatura y aplaudiendo a sus intérpretes. La versión fue esmerada y correctísima si se descuenta algún exceso de pésimo gusto del tenor cómico señor Palacios, que fue no obstante uno de los buenos intérpretes de la noche. La señora Manrique cantó su parte con gran eficacia, haciendo muy graciosamente la parte de la Gilí, y la secundaron bien dando relieve a las propias, la señora Villalba y los señores Pello, Barreta y Fosabel.

Esta noche se repite en primera sección *La Golfemia*, que merece considerarse como uno de los aciertos de la temporada.

Otro acierto, sin duda, constituye la reposición de *Agua, azucarillos y aguardiente*, el chistoso pasillo veraniego de Ramos Carrión con inspirada música de Chueca, que se anuncia para esta noche en segunda. En tercera irá nuevamente *Las corsarias*.²⁶⁸

El día, 28 de enero 1930, sección *Teatros*.

COMPAÑÍA NACIONAL DE REVISTAS DE MANUEL ROMERO

Teatro Urquiza

En esta temporada coinciden al mismo tiempo compañías nacionales y extranjeras que interpretan drama lírico burlesco, sobre todo, revista. Predomina la revista criolla:

La compañía de bataclán criollo que dirige el señor Manuel Romero renueva esta noche su cartel estrenando en la tercera sección del Urquiza una nueva revista, El presidente tiene razón, en cuyo éxito confía la empresa.

Consta el nuevo espectáculo de 13 cuadros que llevan los títulos siguientes: La opinión de los artistas, Fernández solo!, Los copos de nieve, La educación de los pibes, La escuela de Jockey Club, Blanco y Negro, La domadora, Los perros sabios, El elenco del Colón, El guardián trágico, Volvamos a lo nuestros, Antes y ahora, Venus de ébano.

Completarán el cartel de la noche El gran cachada y Los Mosaicos de Sarmiento, en las secciones primera y segunda respectivamente.

²⁶⁸ Véase anexo 71. Diario *La Tribuna Popular*, Montevideo, 23 enero 1930.

OTRAS COMPAÑÍAS:

Teatro 18 de julio

REPERTORIO INTERPRETADO: *La niña de las perlas* (B. Bautista Monterde)²⁶⁹.

LA COMPAÑÍA DE REVISTAS AMADORI-PELAY

Teatro Urquiza, Teatro Royal, Teatro Artigas.

La Compañía de revistas Amadori-Pelay de revista criolla actuó en estos teatros montevideanos en varias ocasiones durante el año 1930.

COMPAÑÍA DE ZARZUELAS VICENTE MAURI²⁷⁰

Teatro 18 de julio

2 marzo

El 9 de marzo se publica:

Próximamente debutará en el 18 de julio una compañía de operetas y zarzuelas.

Ampliando lo que ya hemos publicado damos hoy el repertorio de la compañía española de operetas y zarzuelas que bajo la dirección del primer actor Vicente Mauri y maestro concertador Rafael Palacios hará su presentación en la sala del teatro 18 de julio el viernes 14 del corriente.

Obras en tres actos, estrenos para Montevideo: *Las campanas de la gloria*, *Coplas de Ronda*; estrenos en dos actos: *El Romeral*, *Alma Torera* y *La Serrana* ; reprises en tres actos: *Los Gavilanes*, *Marina*, *La Tempestad*, *El Rey que rabió*, *Maruxa*, *Doña Francisquita*, *El gato montés*, *El anillo del hierro*, *Pan y Toros*, *La calesera*, *La dolores*, *la era de Dios*, *el lego de San Pablo*, *La Marsellesa*, *El juramento*; Reprises en dos actos: *La del Soto del Parral*, *Al dorarse las espigas*, *La mejor del Puerto*, *Maruxa*, *La leyenda del beso*, *El asombro de Damasco*; reprises en un acto: *Dolorettes*; *La viejecita*, *Gigantes y cabezudos*, *La fiesta de San Antón*, *La alegría del batallón*, *La canción del olvido*, *Los cadetes de la reina*, *La alsaciana*, *Carceleras*, *La sombra del molino*, *El fresco de Goya*, etc...

²⁶⁹ Diario *El día*, 21 enero 1930p.8, sección teatros.

²⁷⁰ Solo tenemos esta información de la familia Mauri, familia de músicos y empresarios teatrales hispano-cubanos de los siglos XIX y XX. Tenemos los datos de José Manuel y sus hijos José y Manuel pero no de Vicente. CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Op.cit.vol.2.p.279.

Como verán nuestros lectores, no puede pedirse un repertorio más amplio y seleccionado”.

En otra noticia se anuncia que en este caso viene la Compañía de Vicente Mauri de Buenos Aires, del Teatro Avenida para realizar su debut en el 18 de julio de Montevideo²⁷¹.

COMPAÑÍA DEL MAESTRO PALACIOS

Teatro 18 de Julio

Abril

Encontramos una temporada en la que se representan de forma exclusiva zarzuelas y óperas españolas, pero por la manera que tienen de referenciarlas, las compañías que las llevan a cabo serían de carácter local porque en ningún momento mencionan a compañías extranjeras como venían haciendo. Se ponen en escena títulos como *La alegría de la huerta* (F. Chueca), *La Calesera* (F. Alonso) y *El Rey que rabió* (R. Chapí)

Teatro Urquiza

2 de mayo

Anuncian una función extraordinaria en homenaje al Día de España donde se interpretaron el *Himno Uruguayo* y la *Marcha Real Española*, además de la ópera *Carmen* donde intervendrían 3 cantantes españoles: Dolores Franq, Antonio Márquez y Juan Alsina. Por último, la soprano realizaría con la orquesta “Las Carceleras” de la zarzuela *Las hijas del Zebedeo* de Ruperto Chapí.

COMPAÑÍA DE MARTÍNEZ SIERRA

Teatro 18 de julio

El debut se anuncia como todo un acontecimiento artístico, ya que la compañía trae las obras que en España constituyeron sus mayores éxitos. Aunque se trate de una compañía de teatro, nos da las pautas para conocer cómo llevaba a cabo la gira una agrupación de estas características en los años 30 del siglo XX. Comenzaron la ruta artística por Uruguay, donde realizaron una media de diez funciones, en este caso, y después marcharon a Buenos Aires y más tarde a Chile, en total, abarcando una gira de 5 meses.

Junto a su director, Gregorio Martínez Sierra (1881-1947)²⁷² fue importante la labor que realizó el escenógrafo Sigfrido Burman y del que da testimonio de su gira por América el propio

²⁷¹ Anexos 72. Diario *El Día*, Montevideo, 7 oct 1930.

²⁷² CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. Op.cit.*, vol.2.pp. 267-268. 348

escenógrafo en las memorias recogidas por su hija, ubicadas en la Biblioteca Nacional de España.

Es un año donde prima la revista criolla, y extranjera, la comedia y el biógrafo. Comienzan a aparecer, más bien a asentarse nuevas formas de ocio y entretenimiento.

Martes, 13 de mayo

Es un año muy importante con respecto a la vinculación de las artes hispanoamericanas, hay muchas actividades culturales relacionadas con España.

Como acabamos de mencionar, en el Teatro 18 de julio se encontraba actuando la Compañía Dramática de Martínez Sierra y en el Teatro Albéniz se estaba proyectando la película *España* además del anuncio de la Compañía de zarzuelas del maestro Guerrero. También, la película *Bellezas de España* se estaba exhibiendo en el Solís. La película tuvo tal éxito que tuvieron que repetirla en dos ocasiones. Tenía gran interés porque mostraba las vistas más hermosas de España y de la Exposición de Barcelona acabando con una gran corrida de toros por Lalanda y Villalta²⁷³.

1931

COMPAÑÍA SAGI BARBA

En el Teatro Solís

En el Artigas ya existe una Temporada Oficial Nacional de género chico.

Compañía Sagi Barba en el Teatro Solís, Julio

TEMPORADA Lírica Española Dirección: Héctor Gandos

EMPRESARIO: L. Barreta

DIRECTOR y EMPRESARIO: Director Juan Trave, Emilio Sagi

DIRECTOR ESCENA: Andrés L. Barreta

ELENCO: Aída Arce, Pepita Gómez, Emilio Sagi Barba, Paco Meana, Luis Reboredo, Ernesto Vicente, Eduardo García, Matilde Ariqueña, Mecha García.

La Parranda (Fco. Alonso), con una función extraordinaria en Honor a la Colectividad Gallega "La Meiga" de Guridi.

²⁷³ Bordereux 1930 *Bellezas de España*, CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo. Puede que tras la exposición Iberoamericana celebrada un año antes en Sevilla se hiciera en 1930 un pequeño homenaje a España en diferentes ámbitos socio-culturales.

REPERTORIO INTERPRETADO: *Jugar con fuego* (F.A. Barbieri), *La Parranda* (Fco. Alonso), con una función extraordinaria en honor a la colectividad gallega con la interpretación de *La Meiga* (Guridi).

ULTIMA SEMANA

Teatro Solís

Dirección: HECTOR GANDOS

TEMPORADA OFICIAL 1931

Temporada Lírica Española

Sagi-Barba

JUEVES 30 DE JULIO 1931
2 Grandes Funciones - 2
Rendez-Vous, a las 6 y 20 de la tarde
Enorme Suceso

El Anillo de Hierro

Drama lírico en tres actos, en verso, original de MARCOS ZAPATA, música del maestro MARQUEZ

REPARTO

Margarita	AIDA ARCE
Ledya	PEPITA GOMEZ
Rodolfo	LUIS REBOREDO
El Ermitaño Ramón	ANDRES BARRETA
William Belford	PACO MEANA
Rutilio Waller	EDUARDO GARCIA
Tiburón	ERNESTO VICENTE
Un Notario	JOSE FORCADELL

Pescadores - Marineros - Criados - Gente del Pueblo - Coro General

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES - Rendez-Vous

Palcos bajos y balcón sin ent. \$ 4.-	Delantera de cazuela c/e. \$ 0.40
Palcos altos sin entrada .. " 2.-	Delantera de paraiso c/e. " 0.40
Palcos de cazuela sin ent. " 1.-	Entrada general .. " 0.50
Tertulia platea con entrada " 1.-	Ent. de cazuela o paraiso " 0.30
Tertulias altas con entrada " 0.70	

Platea con entrada \$ 1.00

NOCHE, a las 9 y 45- (21.45 horas)
A pedido Especial - Notable Concepción Lírica
En dos actos, dividido el segundo en dos cuadros, original de los Sres. Carreño y Sevilla, música de los maestros Soutillo y Vert:

La del Soto del Parral

REPARTO

Aurora	CARIDAD DAVIS
Catalina	MARGARITA MUÑOZ
Germán	EMILIO SAGI-BARBA
Miguel	FRANCISCO GODAYOL
Tío Sabino	RAFAEL GALLEGO
Damián	ERNESTO VICENTE
Tío Prudencio	ANDRES L. BARRETA
El Padrino	GREGORIO NIETO
La Madrina	JUANA FERRER

CORO GENERAL

EXITO grandioso del eximio cantante
EMILIO SAGI-BARBA

Director escénico: Andrés L. BARRETA
Maestro Director y Concertador de orquesta:
JUAN TRAVE

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

Palcos bajos y balcón sin ent. \$ 5.-	Delantera de cazuela c/e. \$ 0.70
Palcos altos sin entrada .. " 3.-	Delantera de paraiso c/e. " 0.70
Palcos de cazuela sin ent. " 2.-	Entrada general .. " 0.70
Tertulia PLATEA con ent. " 1.50	Entrada de cazuela o paraiso " 0.50
Tertulias altas con ent. " 1.-	

PLATEA CON ENTRADA \$ 1.50

ULTIMA SEMANA

Figura 121. Programa de mano Compañía Sagi-Vela. 1921. (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

COMPAÑÍA DE CEFERINO PALENCIA

Ceferino Palencia Álvarez (1859-1928) fue un empresario, director teatral y dramaturgo que formaba pareja con la actriz María Álvarez Tubau. “Tenía su tertulia en el saloncillo del teatro de la Princesa de Madrid. Fue traductor y arreglista de numerosas obras extranjeras y estrenó además muchas obras originales. Su aportación en el teatro lírico más significativa: estrenó con Gerónimo Giménez Pícaro primavera y con Manuel Nieto Comediantes y toreros o La vicaría²⁷⁴”, también estrenó obras con Pablo Luna o Francisco Alonso. Como Empresario teatral destaca su labor en Hispanoamérica, es en este aspecto en el que lo hemos podido registrar como empresario teatral en el territorio uruguay

Resumen

Las diferentes manifestaciones del teatro lírico español tuvieron una enorme aceptación y popularidad en los escenarios del Río de la Plata en los siglos XIX y XX. A través de la zarzuela y otros géneros derivados de ella, se fusionarán de forma progresiva los elementos hispánicos con las creaciones y artistas locales que desarrollarán una importante labor sin renunciar a sus características particulares. La zarzuela vivirá un momento de gran esplendor en España en el siglo XIX y primeras décadas del XX y los teatros rioplatenses la asumirán como su propia tradición entre 1850 y 1880, hasta su total asentamiento entre 1880 y 1931. Además de la calidad de las composiciones de zarzuela, el éxito de este género se debía a su carácter cercano al público y a la sociedad de la época, mostrando sus preocupaciones e ideales y permitiéndoles evadirse de forma lúdica de la problemática social y política.

En este capítulo hemos querido presentar los distintos ámbitos en los que los artistas líricos españoles tuvieron una especial presencia, contribuyendo al discurso de lo hispánico en los territorios rioplatenses y especialmente en Uruguay. Este recorrido por la actividad de los cantantes e instrumentistas, las compañías líricas, empresarios, teatros, el público y todo el entramado que integra la puesta en escena y montaje de una obra lírica, nos ha permitido ser testigos de interesantes intercambios culturales y el mundo de la gestión teatral. Se trataba de un producto democratizador que hermanaba todos los sectores de la sociedad, en los teatros coincidía la alta burguesía con los inmigrantes recién llegados al continente americano. Sus melodías y canciones pegadizas, basadas en temas populares y folklóricos establecían puntos en común entre los asistentes a las funciones diarias que ofrecían las compañías españolas que desembarcaban en Río de la Plata.

²⁷⁴CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. Op.cit.* , vol2.p.463-464.

El éxito generado con esta actividad músico-teatral motivó que los empresarios nacionales comenzaran a gestionar y a constituir sus propias compañías integradas por artistas uruguayos. Surge el Sainete Lírico Nacional o “Sainete Criollo”, derivado del sainete español y de la música de los carnavales, más cercano aún al público al incorporar en sus partituras elementos del folklore y la música popular rioplatense, además de temas de la actualidad social (conventillos, inmigración y añoranza). Estas composiciones conviven con las zarzuelas españolas en las que comienzan a aparecer argumentos de ida y vuelta, como resultado del intenso intercambio cultural.

La actividad lírica en Uruguay aumenta de forma considerable en el período estudiado (1898-1931), ya que junto a los Teatros principales como el Teatro Solís y el Teatro San Felipe, se abren nuevos espacios escénicos como el Teatro 18 de Julio o el Politeama. La llegada de compañías líricas se multiplica, especialmente en las temporadas de 1910 a 1916, en las que se recibe la visita continuada de agrupaciones españolas de gran renombre como la Compañía de Sagi-Vela, la de Federico Carrasco, Rogelio Juárez o La Compañía Velasco, con artistas tan relevantes como Amparo Taberner, Aída Arce, Julia Fons, Julio Ruiz o Emilio Carreras, entre otros.

Capítulo IV

**Compositores españoles de música
escénica en el Río de la Plata.
Antonio Camps (1846-1903),
de Menorca a Montevideo**



“La historia de nuestra música [...] empieza realmente con la creación de la zarzuela.”

Peña y Goñi, Antonio: *España desde la ópera a la zarzuela*.
Madrid. Alianza Editorial, 1967, p.105.

Introducción

Tras analizar y comprobar el peso de la cultura teatral lírica española en la literatura, la arquitectura, las artes plásticas y la música rioplatenses, nos centraremos ahora en el estudio de los compositores españoles e hispanouruguayos que trabajaron en el ámbito de la lírica. Para la elaboración de este capítulo ha sido esencial la localización y estudio de fuentes primarias, especialmente libretos y partituras que permanecían inéditas y con las que hemos contribuido al descubrimiento de estos músicos. Consideramos relevante para contextualizar esta sección, presentar una selección de compositores españoles directamente relacionados con la música escénica rioplatense en el periodo final del siglo XIX y comienzos del XX y, a su vez, por compositores y libretistas.

Finalmente, queremos poner en valor al músico menorquín Antonio Camps (1846-1903), figura olvidada del panorama lírico español, que tuvo una importante actividad artística en Uruguay. El análisis de su vida, su obra y su labor como docente es esencial para entenderla presencia que la lírica española tuvo en la vida musical del Río de la Plata.

La aportación de los compositores españoles a la música rioplatense: los precursores del género lírico español

La situación de estancamiento que vivía España a finales del siglo XIX, la bonanza económica y el desarrollo de la sociedad argentina que también comenzaba a visualizarse en Uruguay, hizo que muchos músicos españoles se animaran a emprender la aventura americana buscando una mejor oportunidad para dinamizar sus carreras. El fenómeno de la inmigración española propició el desplazamiento también de los músicos, entre los que se encontraban compositores, cantantes, instrumentistas y pedagogos que se establecieron en el país, en la búsqueda de la profesionalización. El objetivo era dar a conocer su obra, compartir sus enseñanzas y saberes aprendidos en España y, en algunas ocasiones, lo hacían simplemente por encontrar un futuro mejor. Ese fue el propósito de los músicos citados en este capítulo, muchos de los cuales lograron una exitosa carrera artística en el Río de la Plata, partiendo de la difusión de la música española con la creación de bandas municipales, la enseñanza en los conservatorios de Argentina y Uruguay o la composición de obras del género lírico. Si el idioma compartido fue utilizado, como ocurrió en el ámbito de las letras, por los intelectuales de la época que se preocuparon por construir vínculos entre el ámbito español y el rioplatense, la música fue un

elemento más para conseguir el mensaje de unión entre ambos países: sería empleada como un vehículo para la confluencia de las tradiciones e innovaciones sonoras.

Como mencionábamos al comienzo de la investigación, los vínculos existentes con respecto a las relaciones culturales e institucionales entre ambos países se afianzaron con la llegada del siglo XX y la celebración de los Centenarios. El Centenario de Buenos Aires en 1910 y las siguientes visitas de los artistas e intelectuales españoles más importantes como Ortega y Gasset, Altamira, Maeztu y Menéndez Pidal, entre otros, fomentaron dichos enlaces transmitiendo sus ideas y pensamiento a través de conferencias, publicaciones, discursos respaldados por las diferentes autoridades e instituciones rioplatenses. En este contexto surgió un movimiento cultural de personas ilustradas del Río de la Plata que apostaron por la defensa de conocimientos y los valores culturales relacionados con el mundo hispánico; esto también ocurrió en la música.

El mismo fenómeno se dio con más firmeza en la etapa posterior a este estudio, tras la Guerra Civil española, ya que muchos músicos viajaron al Río de la Plata huyendo de la difícil situación. A este respecto, destacamos la investigación de la musicóloga Mirta Marcela González Barroso, donde hace referencia a los datos de la producción lírica desde 1937 hasta 1995, destacando a los compositores españoles como: Juan José Castro (1895-1968), Isidro Maiztegui (1905-1996), Susana Barón Supervielle (1910-2004), Roberto García Morillo (1911-2003) y Alicia Terzian (1934-), que se especializaron en poner música a los textos del poeta granadino, Federico García Lorca.¹

Debemos recordar el papel que jugaron en Uruguay y Argentina las instituciones de beneficencia y de Socorros Mutuos y asociaciones culturales. La Institución Cultural Española y las Asociaciones culturales y sociales, regionales, Sociedades de Socorros Mutuos (o de carácter cultural y social) de cada región (Casa de Asturias, Casa Gallega, Casa Catalana y Vasca, entre otras), realizaron una labor muy importante y apoyaron iniciativas relacionadas con el conocimiento, la sanidad y la educación.

Se trataba de un contexto favorable para que los compositores españoles estrenaran sus obras de carácter nacional, castizo, o con algún rasgo característico de cada región, ensalzando así los valores patrióticos. La finalidad con la que se acogía a estos músicos españoles era principalmente la de apoyarles para que realizaran una carrera en el Río de la Plata, logrando una destacada repercusión internacional. Como aportaciones principales, estos músicos dejaron un

¹ GONZÁLEZ BARROSO, Mirta Marcela, "El imaginario lorquiano en la lírica rioplatense. Migración, lenguajes e identidades en el siglo XXI". En *Cuadernos de música Iberoamericana*, Madrid: ICCMU, Vol. 24. 2012.p.92.

importante legado: composiciones, escritos estéticos, teorías musicales y métodos de enseñanza, escritos de acústicas, diccionarios técnico-musicales o nuevos sistemas de notación musical.

En la música teatral española, existen muchos casos de compositores que lideraron sus compañías y viajaron con ellas a Hispanoamérica en multitud de ocasiones, llegando incluso a estrenar allí sus obras. Este es el caso de Tomás Bretón quien, tras una breve estancia en México, viajó a Buenos Aires donde presentó sus principales obras obteniendo gran éxito como *La Dolores*, *Los amantes de Teruel* o *La Verbena de la Paloma*. Lo mismo sucedió con otros destacados zarzuelistas como Fernández Caballero, Moreno Torroba, Amadeo Vives y Sorozábal.

No queremos realizar una diferenciación precisa entre Argentina y Uruguay, pero resulta interesante enfatizar el tiempo que cada compositor permaneció en un lugar y otro.² Por Buenos Aires pasaron prestigiosos músicos que marcaron las pautas de una escuela de enseñanza en muchos ámbitos y en otros dejaron su obra.

A continuación, presentamos a los compositores que consideramos significativos para este estudio sobre el teatro musical en el Río de la Plata, siguiendo un orden cronológico de la fecha de su nacimiento. De los maestros estudiados, al margen de su mayor o menor repercusión en el panorama lírico español y rioplatense, y siempre que ha sido posible, hemos elaborado una breve semblanza biográfica y artística, resaltando los principales títulos de su producción musical. Por último, hemos querido dedicar una sección destacada a los libretistas que desarrollaron una importante labor en la creación musical.

Facundo Alzola (Zarauz, País vasco, 1839-Montevideo 1911) se embarcó en 1856 junto a su familia hacia Uruguay, principalmente para dedicarse a tareas del campo. Pero desde niño había tenido una compleja formación musical. En el Departamento uruguayo de Mercedes logró, gracias a Eduardo Fregeiro, fundar una Banda de Música con la que poder interpretar obras de todo tipo teniendo una grata respuesta por parte de la población que los apoyaba. En 1867 formó la orquesta Filarmónica *La Lira* donde realizó una labor musical como director. Por tanto, crea en 1890 la Orquesta *La Lira* antes incluso de que se crease la primera Orquesta Nacional de Montevideo. Fue muy conocido en la región porque escribía versiones de famosas composiciones con los músicos e instrumentos que disponía, sobre todo, música de salón. Su concierto inaugural tuvo lugar en la residencia del Dr. Rivas, en el que debutó la cantante Merceditas Alzaga. La

² La mayor parte de los músicos que citaremos a continuación han sido recogidos en: CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela: los creadores*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001 y CASARES RODICIO, Emilio. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. MADRID: AEDOM Asociación Española de Documentación Musical, 1999.

Filarmónica continuó su agenda de conciertos actuando en el teatro de la localidad, en la plaza y en el coro del templo parroquial de nuestra señora de las Mercedes. Una Filarmónica compuesta por músicos aficionados, todos obreros y artesanos de la zona que, según la prensa del momento (*La Tribuna* de Montevideo), tuvieron destacadas actuaciones con una ajetreada actividad. Tocaron en todos los actos institucionales, también en la iglesia, con motivo de funerales, en fiestas, en bailes, actos oficiales, casinos, casas de familias, exámenes o funciones religiosas. Además, lo mismo llevaban a cabo las representaciones de zarzuela que actuaban en el teatro de Mercedes y formaron también una Banda de Carnaval, por lo que debieron ser muy aplaudidos por el público. En la *Revista histórica de Soriano* se le recordaba como el introductor de la “música seria” en Mercedes³.

Durante un breve periodo y tras casarse por segunda vez en 1870 con Ermelinda Zabaleta, se trasladó con ella a Buenos Aires, siendo sustituido en su cargo por otro músico vasco, Fernando Aguirre, notable organista que también enseñaba canto y piano. Alzola componía muchas de las obras que tocaban los músicos de la Filarmónica, como polcas, valeses, habaneras, mazurcas, piezas de carácter festivo que se interpretarían en bailes, serenatas y festejos. Destaca su actitud y empeño por enseñar a los jóvenes músicos, lo que le llevó además a formar el coro del Orfeón Español, la Sociedad Musical Apolo en 1890, sucesora de la Filarmónica La Lira en Mercedes. También enseña a las jóvenes niñas y señoritas el aprendizaje del piano y populariza multitud de obras que toca en ambientes familiares, en el Casino o en veladas o fiestas locales. De igual forma, parte de sus obras eran incorporadas en las orquestas de las compañías de ópera y zarzuela que actuaban en teatro, primero de Soumastre, luego de Fleurquin y finalmente de Giuzzio⁴.

Alzola fue un virtuoso pianista además de tener dotes para la composición. Como compositor destaca su obra para piano, *Rapidegilssando*, muy virtuosa; el nocturno *Una lágrima* dedicado a la memoria de su madre; o *Brisas y huracanes*, capricho para piano.

A él se deben las obras para orquesta basadas en el repertorio de salón de la época, y la música religiosa, así como diversas instrumentaciones y transcripciones que siguen la moda musical del momento. Dentro de su producción podemos citar *la Misa de Requiem* (1896) a tres voces masculinas con acompañamiento de orquesta, cuerda, viento y percusión. También compuso *Aire Español* para orquesta, *La feria* para piano y orquesta (1893) o el *Gran vals de concierto*, op. 1,

³ “Facundo Alzola. El gran músico vasco”. En *Revista histórica de Soriano*. Publicación Trimestral del centro de investigaciones auspiciado por el Instituto José María Campos, año II, nº4, 30 de junio de 1961, p.23.

⁴ Ibidem, p.23

en *Lab mayor* para piano. Después de la sociedad filarmónica La lira, forma la “sociedad musical Apolo” con la que también realiza numerosos conciertos; con ellos interpretó su gran obra *Recuerdos de España* con coro y orquesta. Hacia 1900 comenzaron a organizarse actos en homenaje al músico vasco. Fue considerado como un auténtico “genio musical” y como afirma Mirta Amarilla, es inexplicable que un genio de la talla de Alzola se encontrase recluido y después olvidado en una remota región uruguaya. Alzola escribió una segunda misa a gran orquesta y cinco voces que se estrenó en la parroquia de Mercedes en 1906, para después ser interpretada en España, en la misa del funeral de Cánovas del Castillo⁵.

Su último concierto como director tuvo lugar el 25 de mayo de 1900 en el Teatro Politeama Colón, en el homenaje realizado a su persona. Continuó como docente y compositor hasta 1906.

Según el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, su obra se conserva en el archivo del Museo Histórico Nacional de Montevideo. Gracias a esta afirmación, hemos podido registrar su producción musical en el mencionado Archivo: *Misa a cinco voces y coro a dos voces*, pequeña orquesta y armonio, 1896, *Recuerdos uruguayos* para orquesta; *Amor te pido*, romanza; *Repertorio a gran orquesta*, pieza de baile; *Tan sólo con mi dolor*, canto poético, variado sin palabras para piano.



Figura 122. Retrato de Facundo Alzola,
(*Revista histórica de Soriano*).

⁵AMARILLA CAPI, Mirta. *La música en el Uruguay. Tomo II. Los compositores de Música Cultura*. Montevideo: ediciones del eclipse, 2000.pp.15-17.

Carmelo Calvo Nuin (Peralta, 1842-Montevideo 1922). Sobre este compositor, existe escasa información. Sabemos de su lugar de nacimiento, Peralta (Navarra) en 1842 y su formación musical con Mendizábal y con Eslava en Madrid. En Pamplona ejerció de organista, lo que hará también a Montevideo donde además fue director de música en la catedral de la ciudad y compositor en la capital uruguaya durante 30 años. Nos interesa mucho el dato que da la licenciada Amarillo la cual dice que se trasladó a Madrid donde permaneció algún tiempo, aceptando una plaza de una gran compañía de zarzuela formada para venir a trabajar en los teatros rioplatenses⁶. Cuando terminó su contrato con la Compañía, decidió quedarse allí [en Montevideo] donde comenzó a trabajar como docente. Fue un destacado profesor de composición y tuvo como discípulo al destacado compositor uruguayo, León Ribeiro⁷.

Entre su producción musical destacan varias obras para canto y piano, adaptaciones, música religiosa, entre la que se encuentra una *Misa de Gloria a dos voces y órgano* (1873), *Misa de Requiem* y *Gozos a San Francisco*. Se encuentra registrada su ópera *Ofelia*, que fue representada en el Teatro Solís en 1880; zarzuelas, musas, oratorios y obras para canto y para piano. Una cantata patriótica, *Independencia*, con acompañamiento de piano. Además, editó música de salón, música comercial de la época en Italia, Alemania y España.

En el Archivo de Musicología del Museo Romántico (Museo Histórico Nacional) han quedado registradas algunas de sus obras como el *Vals de la Rimembranza* para coro y piano, una versión del *Ave María* de *Otello* de Verdi, *Alle Rondine* para piano e *Independencia*, cantata patriótica del Uruguay con letra de P. José Antollao para canto y piano. Lamentablemente, no hemos podido localizar ningún tipo de documentación o de información al respecto de su ópera *Ofelia* en el Teatro Solís.

Julio Ruiz(1850-1919) fue un actor cómico, libretista y compositor de teatro lírico español. Realizó obras como *El bombero*, con música de L. Metón; *El gran pensamiento*, disparate cómico con música de Nieto, estrenado en Eslava en 1888, y unas composiciones con música de Ángel Rubio como *Para quién es Don Juan*, Eslava, 1882; y *A vuela pluma*, exposición cómico lírica, teatro de los Jardines del Buen Retiro, 1892, entre otras composiciones de este género. También dejó varios juguetes entre ellos *Sarasate y Rubinstein*(1881) y *Los tíos*, con letra de Pérez Iruega

⁶ Ibídem, p.21.

⁷ CASARES RODICIO, Emilio Casares. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. op.cit.p.605.

y Díaz Quijano. En algunas ocasiones escribió música y libreto como en *Monólogo Ruiz*. *Recuerdos del mundo*, que además interpretó⁸.



Figura 123. Julio Ruiz (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Jaime Pahissa (Barcelona 1880- Buenos Aires 1969), provenía de una familia de artistas; era hijo de un famoso pintor catalán. Comenzó los estudios de arquitectura encaminado a trabajar bajo las órdenes del mismo Gaudí pero pronto se decantó por la música, logrando convertirse en un reconocido compositor y director de orquesta. Artista polifacético, fue crítico musical, profesor del Conservatorio del Liceo de Barcelona y director de la Escuela Municipal de Música, entre otras tareas. Muy influido por la música contrapuntística de Bach, participó en el movimiento del afianzamiento de la música catalana a fines siglo XIX. Se centró en las composiciones de ópera, llegando a ser considerado uno de los creadores de este género más importante en Cataluña. Compuso piezas como *Gala Placidia* (1906), desarrollando y experimentando varios estilos como el carácter descriptivo y la línea posromanticista de Strauss y Mahler. Además del éxito obtenido,

⁸ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz, "Ruiz, Julio". En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, CASARES RODICIO, Emilio (coord.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, vol.2.p.679.

también triunfa en la composición de música sinfónica. Destacan *Marianela* (1923) sobre la obra de Galdós con texto de los hermanos Álvarez Quintero y *La princesa Margarida*. Cuando emigra a Buenos Aires lo hace en su época de madurez junto con su familia. Casares hace hincapié en el hecho de que, debido a las necesidades económicas, no pudo componer tanto como en Barcelona y tuvo que dedicarse más a la enseñanza, además de ejercer la crítica musical en los periódicos catalanes y dedicó parte de su trabajo a la redacción de su obra fundamental de la musicología española, el *Diccionario de la música ilustrado*, editado por la Central Catalana de Publicaciones en 1929⁹. Aún así, compone allí las óperas: *Don Gil de las calzas verdes* (Montevideo, 1955) y *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Buenos Aires, 1956) por encargo de la actriz Margarita Xirgu. Se preocupó mucho por el estudio y la historia de la música catalana y las nuevas corrientes musicales europeas. En Argentina estuvo apoyado por Falla cuando pasó por periodos difíciles tanto económicos como de proyección artística¹⁰.

José Rodoreda Santigós (Barcelona 1851- Buenos Aires 1922) inicia su formación musical en Barcelona, en la Escolanía de Nuestra Señora del Remedio, bajo la dirección del maestro Nicolás Manent. Concluyó sus estudios alternando actuaciones como pianista concertistas en el Café Español donde estuvo durante seis años. Después, paso a ser profesor de acompañamiento pianístico y solfeo hasta 1883 y también fue elegido como director de la Sociedad Coral Euterpe fundada por José Anselm Clavé. Cuando abandonó el Conservatorio, el Ayuntamiento de Barcelona le ofreció la dirección de la Banda Municipal y, a su vez, la creación de una Escuela de Música¹¹. Debido a la incomprensión y conflictos políticos que vivió sobre su método de trabajo y el establecido en las instituciones municipales con respecto a los músicos, decidió viajar rumbo a Buenos Aires donde se centró a la enseñanza y a la composición, además de dirigir el Conservatorio y componer la mayoría de sus obras. De sus alumnos destacamos a María Barrientos, Emilio Sagi Barba y Pablo Casals¹².

Es relevante su obra como tratadista de canto que se materializó en la publicación de *Escuela de canto moderno*(1900) de José Rodoreda, editado por Zozaya, en el que añadía “doce vocalizaciones de mediana dificultad”. Este tratado nos muestra su interés por la música vocal pese a que principalmente su trayectoria hubiera girado en torno a la dirección y la composición.

⁹ TORRELLAS, A. Albert, et al. *Diccionario de la música ilustrado*. Central catalana de publicaciones, 1929.

¹⁰ CASARES RODICIO, Emilio, “Pahissa, Jaime”, *Historia gráfica de la zarzuela...*, op.cit. pp. 353-356.

¹¹ MORALES VILLAR, M^a del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Universidad de Granada, 2008, pp.532-533.

¹² MIRÓ BACHS, A. *Cien músicos célebres españoles*. Ediciones Ave, 1955, pp.155-156.

Esta teoría refuerza que pudiera haber realizado una trayectoria como docente vocal en Argentina:

[...]la junta del Liceo lo nombró profesor de solfeo y piano,- En el ejercicio de este importante cargo dio pruebas de aptitud para la enseñanza de la música al propio tiempo que tuvo ocasión de mostrar sus dotes de compositor y concentrador, ya escribiendo composiciones para los conciertos que se daban después de los exámenes, y a concertando y dirigiendo la ópera del maestro Obiols, “Laura y Debelan”, que ejecutaron los alumnos del Conservatorio[...]¹³.



Figura 124. Portada de Escuela de canto moderno (ca.1899) de José Rodoreda Santigós¹⁴.

¹³ “Necrología D. José Rodoreda”. Revista *Informador Musical*, año I, nums.35,36,37, 30 octubre 1922.

¹⁴ MORALES VILLAR, Mª del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX...op.cit.* p. 532.

Otro compositor catalán que residió en Buenos Aires fue **Eduardo Torrens Boqué** (Selva de Camps, Barcelona 1856-?). Hijo del organista de la iglesia parroquial, tuvo una formación musical muy temprana como compositor y violinista gracias a su padre. Músico precoz, a los trece años ya ocupaba la plaza de primer violín en el Teatro del Circo de Barcelona. Como Rodoreda, también comenzó a desarrollar su labor profesional en el ambiente de música de salón a finales del siglo XIX. Tocaba en los cafés y componía obras sinfónicas y sinfónico-corales. Estudió en París y en 1873 emigró a Buenos Aires donde alternó el oficio de la composición con el de la enseñanza. Tuvo gran éxito no solo en Argentina sino que también realizó giras por Brasil, Paraguay y Uruguay, entre otros países hispanoamericanos. En Argentina estrenó en 1876 el *Álbum Musical Hispanoamericano* y las óperas *Gualterio* y *Marangor* y varias zarzuelas. Interesado en la difusión de la temática criolla, la ópera *Marangor* (1893) la compuso por encargo del Liceo de Barcelona, con temática americana. Estaba basada en la leyenda de Lucía Miranda en tiempos de la conquista española de América y se adentraba en las raíces históricas y leyendas que unían a ambos continentes. Compuso otras obras del género teatral musical, en 1894 *La caja misteriosa* con libreto de Antonio Fernández Cuevas y en 1895 estrenó la zarzuela de *La chumbera*, con libreto de Ximeno Ximénez¹⁵. Su interés por la música criolla fue evidente y lo manifestó en sus composiciones líricas.

Otro músico catalán fue **Juan Gay Planella** (1867-1926). Compositor, pianista y violonchelista que formó parte de la *Reinaxença* catalana y en 1897 fundó la Institución Catalana de Música, que dirigió durante un periodo de tres años. Su periplo por Hispanoamérica comenzó en Cuba, interesado en difundir la música coral por todo el país pero, hacia 1924, se trasladó a Argentina donde fue nombrado director de la Academia de Bellas Artes. Su producción fue principalmente zarzuelística¹⁶. También compuso obras de cámara y piano y de teatro lírico como *Agua Mansa* (1903), *La casa de la Juerga* (Quinito Valverde en 1906), *El rey de la Serranía* y *El Delfín* de libreto de Tomás Barrera (1907)¹⁷.

En el Catálogo de la Biblioteca de la Fundación Juan March aparecen registradas algunas de sus zarzuelas más destacadas como: *El rey de la serranía*, (zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros, en prosa, original de Antonio Jiménez Guerra, Diógenes Ferrand y Manuel L.

¹⁵ CRAGNAOLINI, Alejandra "Torrens Boqué, Eduardo". En *Historia gráfica de la zarzuela: los creadores*, op.cit.p. 391. Parte de su obra lírica se conserva en la Biblioteca de Catalunya (http://cataleg.bnc.cat/search~S9*sp?/Xtorrens+boqu{u00E9}&searchscope=9&SORT=D/Xtorrens+boqu{u00E9}&searchscope=9&SORT=D&searchscope2=9&SUBKEY=torrens+boqu%C3%A9/1%2C4%2C4%2CB/frameset&FF=Xtorrens+boqu{u00E9}&searchscope=9&SORT=D&1%2C1%2C) (consultado 10/12/16)

¹⁶ <http://mizarzuela.blogspot.com.es/2007/08/juan-gay-y-planella.html> (Consultado 12/12/16).

¹⁷ <http://www.geocities.ws/mizarzuela/gayjuan.html>(Consultado 12/12/16).

Cumbreras), *Agua mansa*, (zarzuela dramática en cuatro cuadros/letra de Eduardo Marquina y *El delfín*, zarzuela histórica en un acto y cuatro cuadros, en prosa/Original de E. Marquina y J. Salmerón con música de los maestros Barera y Gay).

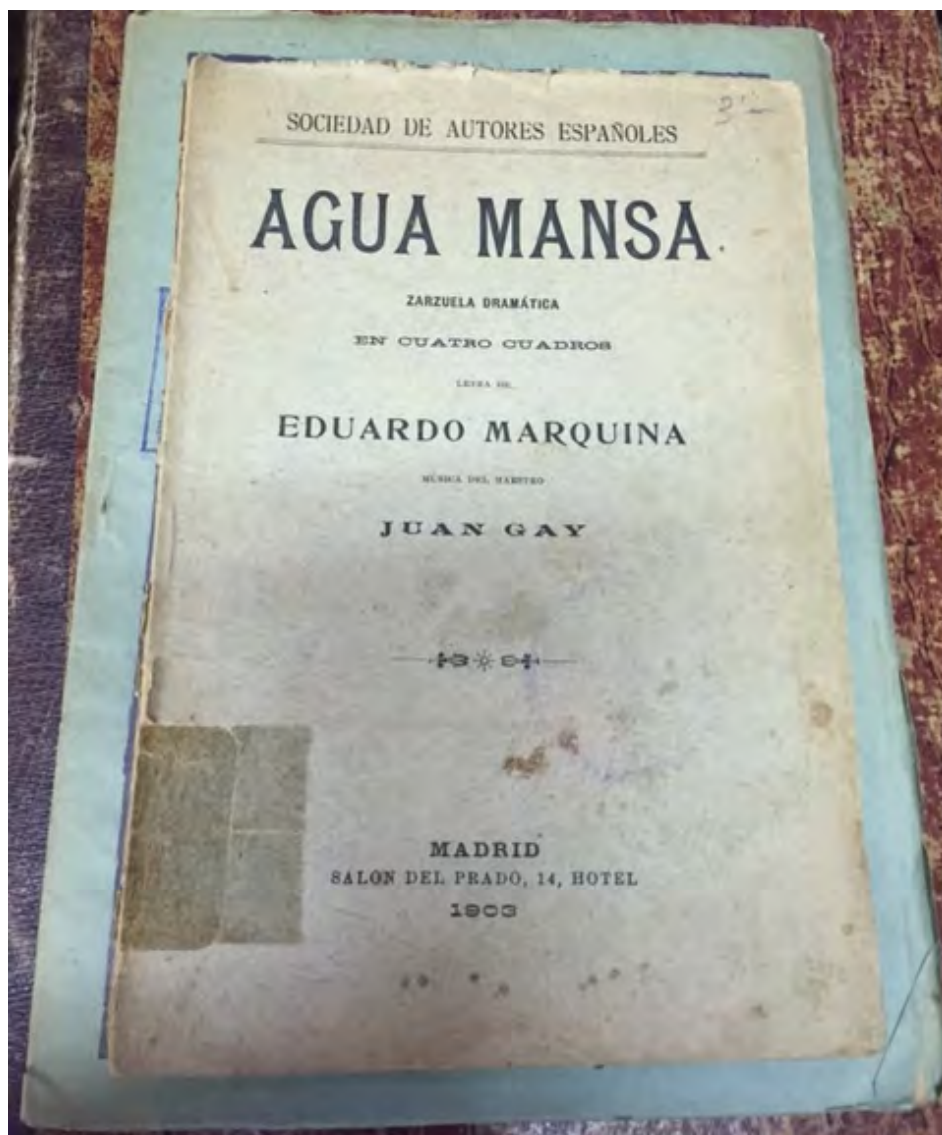


Figura 125. Portada de *Agua mansa*, Juan Gay y Eduardo Marquina, (Archivo de la Fundación Juan March).

Emilio López del Toro (1873-1941), fue un compositor y director que desarrolló su labor profesional en Montevideo donde vivió y formó la estudiantina Colón y el Instituto Bretón. En 1897 regresó a Sevilla donde dirigió el Teatro Duque y se dedicó a componer zarzuelas. Destacan sus composiciones de música teatral y canciones: *La penetración pacífica* (1906) y *Sangre andaluza* (1909), *La sangre española* (1910) y *La patrona del regimiento*, entre otras. Otras obras de temática muy castiza son: *La virgen del Rocío*; *El monte de la Belleza*; *La Macarena*, *La liga*, *La justicia plebeya*, *Juanilla*, *Lucha de amores*.

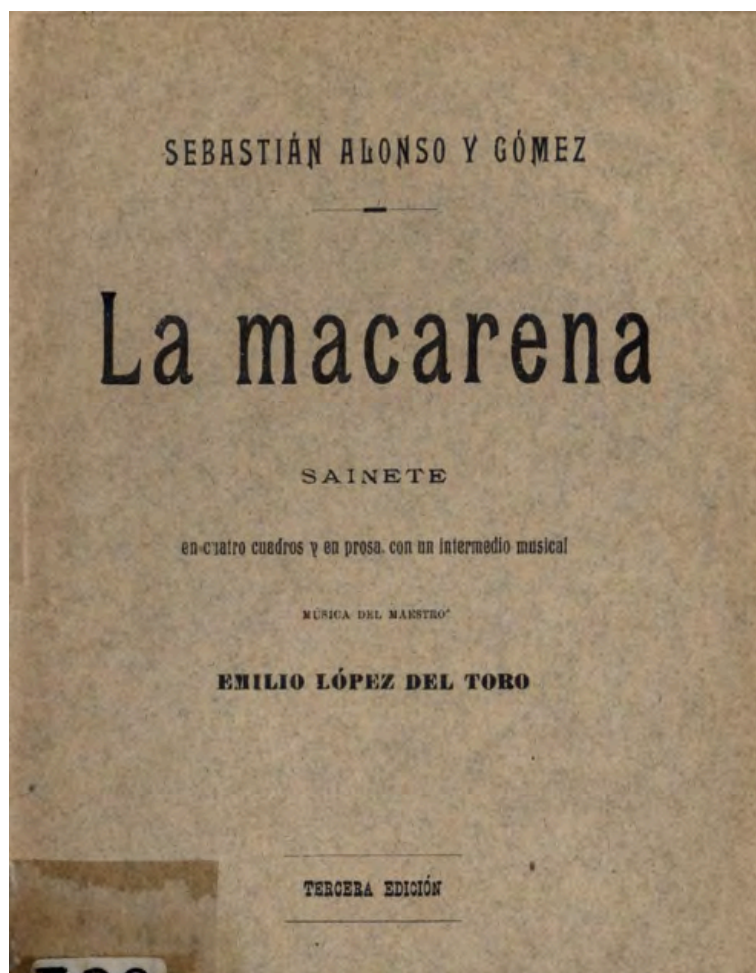


Figura 126. Portada de *La Macarena: sainete en cuatro cuadros y en prosa con un intermedio musical*/letra de Sebastián Alonso y Gómez; música del maestro López del Toro.
Madrid: SGAE, 1908 (R. Velasco), Emilio López del Toro, (Archivo Fundación Juan March).

Prudencio Muñoz López (1877-1925) comenzó sus estudios en el Conservatorio de Málaga y continuó su formación como director de orquesta en el teatro de Málaga. Después realizó giras como director teatral por toda España. Esta dedicación le llevaría a viajar a Argentina y a Cuba. Como compositor destacó en la corriente nacionalista, Pero su abundante actividad como director de compañías teatrales le dejó poco tiempo para la composición y la crítica teatral o a escribir en diarios. En la composición se dedicó principalmente al género chico, especialmente en 1910. Destacó por la composición de zarzuelas y operetas como: *La cartera de Marina*, *La mano de la reacción*, *Torrijos*, *La buena moza*, *Vida galante*, revista en un acto; *Mefistófeles*, en tres actos y *La Cenicienta* con prólogo y tres actos de Jacinto Benavente. En Uruguay y Argentina realizó una gira junto a la compañía de José López Silva. A su vuelta a España fue director y concertador de

la casa de la zarzuela, el teatro Eslava de Madrid. Fue muy importante su zarzuela *El secreto de Susana*(1910)¹⁸.



Figura 127. Portada del tango “¡Corazón!” de Prudencio Muñoz. (CEDOA, SGAE).

Francisco Payá (1879-1929)¹⁹, después de obtener una sólida formación musical en España, viaja a Buenos Aires hacia 1895 formando parte como instrumentista del Orfeón Español, del que finalmente logra ser director. Pronto deja el ámbito orquestal y pasándose al teatral, consolidando el género de la zarzuela en territorio argentino. Se centra en la composición de la zarzuela, sainete y revista. Compone cerca de ochenta obras uniendo en ellas sus conocimientos del teatro lírico español con los nuevos conocimientos del sainete criollo. Colaboró con los autores argentinos más destacados del género chico en el Río de la Plata, participando en obras como

¹⁸ MARTÍN TENLLADO, GONZALO, “Muñoz López, Prudencio”. En *Historia gráfica de la zarzuela: los creadores*. op. cit. pp. 353-356.

¹⁹ Dentro del listado de compositores y directores españoles de música teatral que trabajaron y realizaron su obra en el Río de la Plata, encontramos un número considerable de compositores vascos, con una excelente formación musical como fueron Avelino Aguirre, Félix Ortiz San Pelayo, Francisco Payá, Antonio Reynoso, Feliciano Latasa y Francisco de Madina. La mayoría de ellos estudiaron en Madrid, después de iniciarse en sus ciudades de origen, y tuvieron una compleja formación musical que llevaron al Río de la Plata.

Los inquilinos de Nemesio Trejo en 1907 con la que logró gran popularidad debido al carácter realista con el que los argentinos se sintieron identificados. También produjo numerosos números musicales en los sainetes de Pacheco o López Silva como *Fuerza española* (1916), *La boca del Riachuelo* (1919), *Así terminó la fiesta* (1920), además de la famosa pieza *El conventillo* de Florencio Sánchez y *La verbena criolla* de Alberto Vacarezza²⁰.



Figura 128. Francisco Payá. (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Julián Benlloch Cambrils (Valencia 1887-Madrid 1959), destacó en el mundo de la zarzuela, la revista y el *Vaudeville*, llegando a ser una figura reconocida en el género. Además de componer, dirigió diferentes orquestas y realizó numerosas giras por Europa e Hispanoamérica. Su revista *Arco Iris*, con la que se dio a conocer, fue estrenada por las tiples María Caballé y Eugenia Zuffoli. Ésta última la llevaría por toda América con la compañía de Eulogio Velasco a la que se asocia también al compositor. Destaca además, su revista *La feria de las hermosas*, llevada a cabo por

²⁰ LENA PAZ, Marta "Payá, Francisco" EN CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. Op.cit.*, vol. 2. p..444.

la compañía de Velasco. Sus composiciones de temáticas rompedoras y novedosas, poco a poco se hizo un hueco en el mundo del vodevil español²¹.

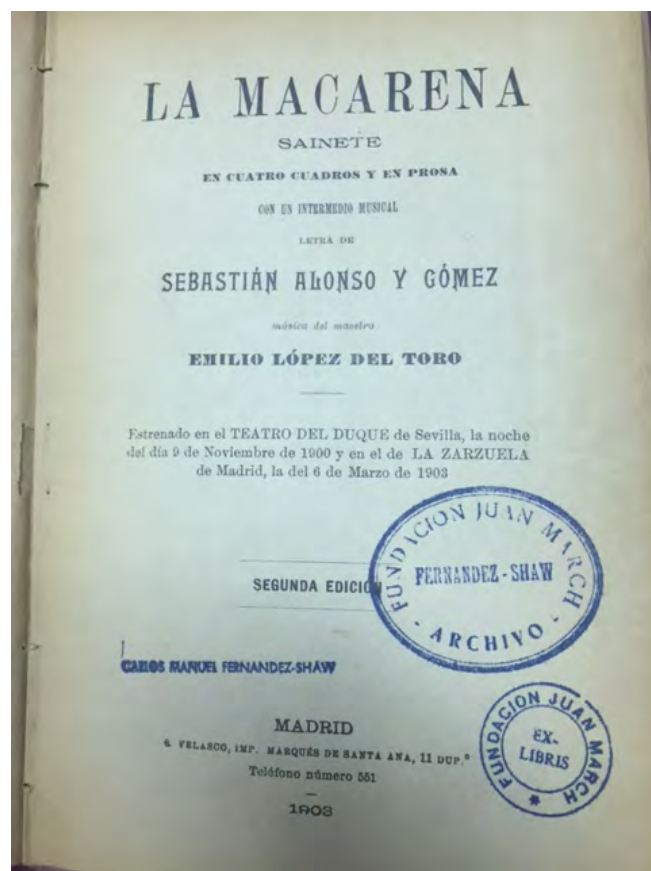


Figura129. Portada de la Revista *Arco Iris*: revista en tres actos, divididos en catorce cuadros. Tomás Borrás, música de Julián Benlloch y Juan Aulí Padro. 1922. *La novela teatral*, año VII, nº312.

²¹ CORTIZO, M^a Encina "BenllochCambrils, Julián" en CASARES RODICIO, Emilio, "Pahissa, Jaime", CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela: los creadores*. Madrid: Inst. Complutense de Ciencias Musicales, 2001.pp. 371. Otras revistas registradas que le dieron gran fama y reconocimiento en el género fueron: *En plena locura* en 21 cuadros. Con texto de Tomas Borrás y S. Franco Padilla y música de Benlloch, Granados y Terés. Figurines de José Zamora; decorado de Manuel Fontanals y hermanos Tarazona; dirección de Eulogio Velasco. Editorial: Madrid: La Farsa, Cop.1927. Signatura: T- 20-Bor; *Cock-tail de amor* *Las mujeres del zodiaco*. (Obras recogidas en el Archivo de la Fundación Juan March).



Figura 130. Ha fallecido el maestro Benlloch.

(Archivo Fundación Juan March, Diario ABC (15-9-1959, p.59).

Antonio **Reynoso** (1896-1912), se convirtió en un compositor muy reconocido en el Río de la Plata. Llegó con su familia a Argentina tras realizar los estudios de violín en Real Conservatorio de Madrid. En Buenos Aires comenzó a dirigir compañías españolas de sainete lírico y zarzuela. Fue uno de los colaboradores más significativos de la creación del sainete criollo junto con otros músicos argentinos.

Realizando las obras Libertad de sufragio, 1894, y Los políticos, 1897, ambas de Nemesio Trejo; de Ezequiel Soria, Justicia criolla, 1897 y El deber, 1898; El chiripa rojo, 1900, de Enrique García Velloso. Reynoso fue un sutil observador del ambiente popular porteño y supo captar en sus partituras la problema 'tica que los dramaturgos planteaban, como en el sainete arquetípico del género local Los disfrazados, 1906 y Don Quijano de la Pampa, ambas de Carlos Mauricio Pacheco. EN ellas las distintas especies- tango, milonga y folclore- expresan musicalmente las diferentes alternativas del conflicto tradición-progreso. La estructura de las piezas se ajusta a las del sainete hispánico: abundan los tercetos y sextetos de compadres, el estilo del número de los tres Ratas de La Gran Vía. Escribió la música de ambas de Enrique de María; La esquila de Nemesio Trejo; Triste destino de Antonio Argerich; Garras, 1908, de Eugenio Gerardo López y Gachos y Galeras, zarzuela de

Ulises Favaroy Enrique de María. También escribió revistas como *Argentino Revista*, 1908, con libreto de Florencio Paravcini²².



Figura 131. Antonio Reynoso (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

²² LENA PAZ, Marta "Reynoso, Antonino". En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. Op.cit.*, vol. 2. p.560.



Figura 132. “Estreno de *El chiripá Rojo* y *Los devotos*, y *Muerte del artista Lastra*”, en *Notas Teatrales*, 1900.

Retrato de Reynoso. (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Bruno Goyeneche (¿-1936, Rivera) Compositor, pianista, organista y docente (maestro de coro) español, alumno de Eslava en España con una sólida formación musical, que acabó radicándose en Paysandú, con motivo de la venida hacia 1872 de una compañía de ópera y zarzuela de la que era director. Allí se casó con la joven sanducera Fermina Medina de Goyeneche. En 1873 fundó el Instituto Musical Paysandú, formando hasta tres generaciones de músicos. Trabajó hasta muy avanzada edad; era muy reconocido y querido por el pueblo.

Desta caen el género religioso y también escribió varias obras para canto y piano y piano solo y conjuntos de cámara. Es autor de los textos. Conocidas son: *La Barcarola sobre el Río Uruguay* (1902) para soprano y contralto y cuarteto con flauta; *Una marcha nupcial*; *Caridad*; *Plegaria a la Bandera*; *Himno a la Raza* en una interesante obra con texto del Padre Baldomero M. Vidal; se estrenó en el Teatro Progreso en 1915. *El Himno a la Raza* se llegó a interpretar en el Teatro Real de Madrid y en Ciudad Real. *El sitio de Paysandú* es una pequeña fantasía en FaM con arreglo para piano, de armonía sencilla con pocos pasajes de coro del Himno Nacional, etc. Fundó el periódico *EL Obrero* en 1875. Fue redactor del diario *EL Pueblo*²³.

Un músico relevante en el contexto estudiado fue **Quinito Valverde** (Madrid 1875-México 1918). Estudia en Madrid con su padre Joaquín Valverde, quien desde un principio le orienta hacia el teatro y también con el maestro Irache. A la temprana edad de 14 años estrena su primera obra. Desde el inicio sus composiciones se caracterizan por ese componente de espontaneidad y naturalidad propio del estilo de Chueca. La biografía recoge que era una persona bohemia y extrovertida. Con ese afán de conocer mundo, viaja a París donde se da a conocer profesionalmente. Al igual que su padre, colabora con otros compositores como López Torregrosa, Fernández Caballero, Ramón Estellés o José Serrano, entre otros. Es muy importante el hecho de sus colaboraciones debido a que puede que por no haber terminado sus estudios académicos, necesitara en la mayoría de las ocasiones un apoyo de otros músicos. En Madrid alcanza gran éxito con *La marcha de Cádiz* en 1896 con Estellés; *Los Cocineros* (1897, Eslava) obra con la que colaboró con el actor Carreras, dándole ese tinte cómico que le caracterizaba al divertido artista en los números de humor. Carreras obtuvo mucho éxito con la representación de las obras de Valverde.

En el siglo XX compuso muchas obras que han pasado a la actualidad como *El terrible Pérez*²⁴, (todo el trabajo que se ha hecho en la actualidad sobre esa obra) o *El género ínfimo*, *Congreso feminista*, *El iluso Cañizares* o *El fresco de Goya*, entre otras. Su obra principalmente se especializó en el género chico y en la revista, obras de pequeño formato cargadas de tintes popularistas y de claras alusiones a la realidad de la época. La fecha de 1911 marca su trayectoria. Tras volver a reponer su obra *Gente menuda* en el Teatro Cómico, realizó un paréntesis en su carrera compositiva y se marchó a París, donde comenzó a colaborar en el

²³ AMARILLA CAPI, Mirta. *La música en el Uruguay. Los compositores de Música Cultura. Tomo II*. Montevideo: ediciones del eclipse, 2000, pp.61-62.

²⁴ Esta humorada trágico-cómico lírica de Torregrosa y Valverde fue recuperada gracias a la labor del Centro de Documentación, CEDOA de la Sociedad General de Autores y la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero y fue estrenada de forma exitosa, en las Jornadas de Zarzuela en 2014.

mundo de la canción ligera con la artista La Fornarina. Es en este momento cuando viaja a Hispanoamérica, comenzando por La Habana hasta llegar a México, donde muere²⁵.

En Montevideo quedó el registro de la interpretación de su zarzuela *Feria de abril*, pasatiempo lírico en un acto y cuatro cuadros, original de Ventura de la Vega; música de Quinito Valverde y Luis Foglietti²⁶. Otras obras destacadas fueron *Los apaches de París*, disparate lírico en dos actos, con texto de Ventura de la Vega y música de Quinito Valverde y Luis Foglietti y *El príncipe carnaval*, fantasía cómico- lírico-carnavalesca en un acto, con libreto de Ramón Arsenio Más y Juan José Cadenas.



Fig. 133. Quinito Valverde junto a Carlos Arniches, García Álvarez, Loreto Prado, Enrique Chicote. Tras el estreno de *Gente Menuda* en el T. Cómico. 1911 (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Compositores más reconocidos en el género de la zarzuela como Moreno Torroba, Fernández Caballero, Chapí, Bretón, Sorozábal y Falla también llevaron sus obras por los principales teatro

²⁵ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz, CASARES RODICIO, Emilio "Ruiz, Julio" . En *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, CASARES RODICIO, Emilio (coord.). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, vol.2.pp.807-812.

²⁶ CEDOA, MADRID, SGAE 1914.

del Río de la Plata. Asimismo, tenemos registrada la presencia de Oudrid, Guerrero, Guridi y Penella en los años 30 en el Teatro Avenida de Buenos Aires.

Las zarzuelas de los compositores **Chapí y Bretón**, tuvieron gran importancia en el Río de la Plata e incluso ellos mismos acudieron a realizar giras con sus compañías a los teatros más importantes y destacados de Argentina y Uruguay. La prensa local recogió la buena aceptación de su música entre el público rioplatense. Estos músicos lo que intentan es añadir valores positivos a la música española y concreto, al teatro lírico español en este periodo final de siglo. Era un momento de disputa entre la apertura hacia Europa y la modernización contra el casticismo y la tradición y sus obras contribuyeron a distribuir esta nueva imagen de España.

Chapí y Bretón realizaron una labor muy importante en defensa del teatro lírico español tanto en España como en Hispanoamérica. A Chapí se le deben los grandes títulos del género chico y de la zarzuela que alcanzaron un destacado éxito en los teatros rioplatenses. Por su parte, queremos destacar la obra *Tabaré* de Bretón, que coincide con la idea del poema de Zorrilla de San Martín y un poema "Tabaré" que en 1888 fue llevado a la ópera por León Ribeiro (1854-1931) con un lenguaje musical italianizante.

Destaca el viaje a Río de la Plata en 1945 del maestro **Pablo Sorozábal** (1897-1988). Fue considerado uno de los grandes zarzuelistas de mediados del siglo XX. Compone la siguiente etapa de compositores de zarzuela junto con Francisco Alonso y Jacinto Guerrero, ya posterior a nuestro contexto de estudio. En Buenos Aires, fue contratado por el Teatro Avenida, donde era conocido porque, según sus memorias, allí habían estrenado durante la Guerra Civil española *La del manojo de rosas* que se hizo sin el consentimiento del autor. A la temporada en Buenos Aires le siguió otra, al año siguiente, en Montevideo, donde obtuvo gran éxito²⁷.

Además, se dio el caso de los compositores de zarzuela que editaron sus obras en América en este periodo, como Jacinto Guerrero y *El huésped del sevillano* o Gerónimo Giménez con *Los guapos*²⁸.

El ilustre compositor gaditano **Manuel de Falla** (1876-1946)²⁹ obtuvo mayor reconocimiento por su obra sinfónica que por sus composiciones de zarzuela. Como ha recogido Enrique Mejías

²⁷ SUÁREZ- PAJARES, Javier, "Sorozábal Mariezcurrena, Pablo". En CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica. op.cit.*, vol. 2. Pp.733-740.

²⁸ Jacinto Guerrero. *El Huésped del Sevillano*. Edición exclusiva para Sudamérica. 4ª Edición de Ricordi. Editada en Buenos Aires, ubicada en la BNE: MP/5347/35 Fondo Repre. América. Catálogo. Manuscrito Archivo lírico dramático de Luis Boldaña B. Aires. Datos consultados en la BNE, MP/3189/1.

García en su estudio³⁰, comenzaría a componer teatro musical español debido a su mala situación económica, como una vía de escape para poder obtener beneficios económicos y viajar así a París. Pese a lo que se había pensado al respecto, a Falla también le interesó la zarzuela y podemos suponer que durante su estancia y última etapa en Argentina, también estaría presente esta faceta como compositor³¹:

Creemos que hasta ahora no ha podido justipreciarse a Manuel de Falla como compositor de zarzuelas por una serie de prejuicios y “trampas historiográficas” en las que han caído muchos de sus biógrafos e incluso el propio compositor, víctima de su tiempo. Hoy sabemos que el joven Manuel de Falla quiso triunfar como compositor de zarzuelas y que, por diversas circunstancias, no lo consiguió³².

Entre las composiciones que muestran su trayectoria en el teatro lírico español destacan *La Juana y la Petra* o *La casa de tócame Roque* (1900), *Los amores de la Inés* (1902), *Limosna de amor* (1901-1902), *Cruz de Malta* (1903) y en colaboración con Amedo Vives compuso *La cruz de Malta* (1903, perdida) y *Prisioneros de guerra* (ca-1903-1904).

Libretistas

Para ofrecer una visión más completa de la presencia española en el teatro lírico musical rioplatense también ha sido fundamental el estudio de los libretistas de este género. Uno de los más destacados fue **José López Silva** (1861-1925) quien, además de escribir numerosas obras del género chico en España y en el Río de la Plata, fue comediógrafo y poeta. En Madrid se impregnó del ambiente de los chulos y chulapas que plasmó en sus sainetes. Cuando llegó a Buenos Aires en 1911 se puso en contacto con los dramaturgos argentinos y participó del género

²⁹ Sobre Manuel de Falla véanse: TORRES CLEMENTE, Elena, *Biografía de Manuel de Falla*, Arguval, 2013; BLOM, Eric. Manuel de Falla. *Tempo (New Series)*, vol. 3, no 031947, p. 1-3.

³⁰ MEJÍAS GARCÍA, Enrique. “Manuel de Falla en el Contexto del Género Chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema”. En *Quodlibet* 55, 1, 2014.
HARPER, Nancy Lee. *Manuel de Falla*. Greenwood Publishing Group, 1998.

³¹ CLEMENTE, Torres. Elena, *Las óperas de Manuel de Falla. De La vida breve a El retablo de Maese Pedro*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.

³² Teoría defendida por Elena Torres, “De Bretón a Falla: dos sainetes y un destino” en *Los amores de la Inés / La verbena de la Paloma*, libreto programa, Madrid, Teatro de la Zarzuela. Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM), en MEJÍAS GARCÍA, Enrique. “Manuel de Falla en el Contexto...”. Op.cit. p. 9.

conocido como sainete, nombrado “hispano-argentino” con obras como *Los piratas* y *Así terminó la fiesta* (1920), con música de Francisco Payá, donde sintetizaba los elementos del mundo de las costumbres de los inmigrantes y de los porteños como las corralas de Madrid en el caso hispánico y los conventillos en el caso argentino. Logró sus mayores éxitos en colaboración con el comediógrafo Nicolás de las Llanderas, con títulos como *No me hablen de ellas*, *Sangre en la nieve*, *El hombre de confianza* y *Don Batista*. Dirigió compañías españolas con las que realizó numerosas giras en el interior del país. Falleció en Argentina, pero sus restos fueron trasladados a Madrid por iniciativa del Ayuntamiento de la capital³³.

Al igual que otros libretistas de la época, López Silva escribió para los periódicos del momento como *El Heraldo de Madrid*, o *Madrid Cómico*. Aunque fue autor de teatro, su labor más importante la desarrolló en los sainetes. Se caracterizó por realizar las composiciones de carácter más castizo, de carácter popular y espontáneo. Se especializó en describir las costumbres y personajes de su tiempo. Fue coautor con Carlos Fernández Shaw de *La revoltosa* (1897) de Chapí para quien también escribe *Las bravías* (1896), *La chavala* (1898), *Los buenos mozos* (1899) o *El barquillero* (1900), entre otros títulos. Con Chueca estrenó *Los descamisados* (1893). En definitiva, escribió para los mejores compositores de zarzuela del momento como Quinito Valverde, Penella, Barrera, Vives, Lleó, Nieto y Benlloch.



Figura 134. José López Silva
(Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

³³ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz, LENA PAZ, Marta “López Silva, José”. En CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela*. op.cit, vol. 2.p.170.

Eduardo Marquina Angulo (Barcelona, 1879- Nueva York, 1946). Fue un poeta y dramaturgo, además de académico de la Real de la Lengua y el primer presidente de la SGAE en 1932. Su obra dramática fue internacionalmente reconocida, obtuvo muchos reconocimientos y premios y participó en conocidas revistas. En el teatro lírico escribió títulos, siempre relacionados con el carácter de tema histórico que le concedía a su obra dramática, obteniendo gran éxito tanto en España como en Hispanoamérica. Colaboró en varias ocasiones con compositores catalanes que viajaron al Río de la Plata. Destacan las obras: *La vuelta del rebaño* con música de Juan Gay Penella (1903, Teatro Apolo), *El delfín* con música de Tomás Barrera (1907), *Emporium*, en colaboración con Angelo Bignoty y música de Enrique Morera (1906, Liceo de Barcelona), *Morisca*, con música de Jaime Pahissa (1918, Liceo de Barcelona), *El collar de Afrodita*, ópera en colaboración con José Cuan Cadenas de Jacinto Guerrero (1925, Teatro Alcázar de Madrid), *Bergamino Lampo*, zarzuela en colaboración con Gregorio Martínez Sierra y música de Enrique Morera (1922, Tívoli de Barcelona) y la obra inacabada de Amadeo Vives, *El abanico duende*³⁴.



Figura 135. Eduardo Marquina.
(Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

³⁴ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz, LENA PAZ, Marta “ Márquina Angulo, Eduardo” en CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela*. Op.cit., vol. 2.p.196.

Por último, queremos señalar la figura de **Gregorio Martínez Sierra** y su esposa **María de la O Lejárraga** entre los libretistas que conformaron la historia del teatro lírico en España y Río de la Plata. Colaboraron con los compositores más relevantes del momento como Turina, Conrado del Campo y Manuel de Falla.³⁵ La escritora María de la O Lejárraga va a ser una figura esencial, asociada al mundo de la literatura y la música de este proceso final de siglo en España y en Argentina. Junto a su marido, realizaron una gira por Hispanoamérica con toda su compañía y desarrollaron algunos títulos relacionados con el teatro musical español:



Figura 136. Martínez Sierra, Bárcena, Marquida y Burman.
(Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

María formó parte del movimiento modernista y de la Generación del 98. Se dedicó principalmente a escribir, aunque también fue parte del proyecto “Teatro del Arte” que inauguraría su marido. Lo que nos interesa, además de su labor como escritora, fue su amor por la música y su colaboración con varios compositores de teatro musical como ocurrió con Vicente Lleó, Gerónimo Giménez, o su contribución con Falla para *El amor brujo* en 1914. Esta colaboración dejaría de manifiesto la amistad entre María y Falla que se prolongaría durante varios años, y que llevarían a cabo en más obras como *El corregidor y la molinera*. Otra colaboración tuvo lugar con la compositora María Rodrigo en la ópera *Canción de amor* y las zarzuelas *La linterna mágica* en 1921 o *Salmantina* en 1922.

³⁵ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz, LENA PAZ, Marta “ Lajárraga, María de la O” en CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela*. Op.cit., vol. 2.pp.853-854.

Tras realizar este recorrido por los principales compositores y libretistas españoles que participaron de forma activa en la integración y desarrollo del género lírico teatral en Río de la Plata, nos vamos centraremos en el músico Antonio Camps (Ciudadela, Menorca, 1846-Montevideo, 1903), figura esencial de la vida musical uruguaya y que hemos creído necesario poner en valor. Con este estudio queremos darles el protagonismo y la importancia que merecen sus labores artística y pedagógica en las siguientes generaciones de músicos locales, así como la calidad de sus composiciones.

“Ellos podrán estar tan encariñados con el arte, que tal vez les sea imposible resistirse a sus atractivos; pero en cuanto a mí, te aseguro lector, que no obstante he de profesar una admiración extraordinaria al divino arte musical por ser de las bellas artes la que más directamente se dirige al corazón humano y por ser la que con más facilidad sabe arrancar lágrimas de gozo, ternura, felicidad y dolor, a pesar de comprender todo esto, digo y repito: “Si yo volviera a nacer, adoptaría la profesión de...millonario.”

“Un músico feliz”, *La Colonia Española*, Antonio Camps.

Antonio Camps, de Menorca a Montevideo (1846 a 1903)

Nuestra primera noticia acerca de la labor creadora del compositor Antonio Camps Florit (Ciudadela, Menorca, 1846-Montevideo, 1903), se produjo hace tres años cuando, al buscar información en la SGAE sobre compositores españoles de zarzuela en el Río de la Plata a finales del siglo XIX, nos encontramos con documentación referida a este músico. Tras realizar una primera estancia de investigación en Uruguay, contactamos con grandes expertos y musicólogos que colaboraron en la búsqueda de los orígenes y la labor de este compositor y pedagogo hispano-uruguayo. Al llegar a territorio rioplatense, sólo contábamos con los datos de su nacimiento y muerte, su formación musical en España y el título de alguna de sus zarzuelas. En menos de un año pasamos a conocer toda su obra, donada por su hija y catalogada por el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán en el Museo Histórico Nacional. También pudimos acceder a sus tratados de solfeo, conferencias, y obtuvimos información sobre su labor docente y sus críticas musicales guardadas esta institución. Tras realizar una segunda estancia, contactamos con los descendientes de Camps que, de forma generosa, pusieron a nuestra disposición toda la información que poseían.

Lauro Ayestarán, en 1959 llevó a cabo un homenaje al compositor menorquín en el Paraninfo de la Universidad de Montevideo. Además, una parte de la obra de Camps que se encontraba en los fondos de Lauro Ayestarán fue donada a la Biblioteca de Whashington, de manera que su producción quedó repartida entre Whashington y Montevideo³⁶. Encontramos también referencias a Camps en el artículo del musicólogo uruguayo Leonardo Manzino³⁷, docente en la Escuela Universitaria de Música, que ensalzó la labor crítica del músico hispano-uruguayo, al publicar en su estudio las apreciaciones de Camps tras el estreno de la ópera *Colón* de León Ribeiro en el Teatro Solís de Montevideo tras la celebración del IV Centenario en 1892. Por su parte, el historiador menorquín Gabriel Juliá Seguí, que previamente había realizado estudios de ilustres menorquines en el Río de la Plata, como el caso del historiador Orestes Araujo y, en esta ocasión, también menciona a Antonio Camps en varios tomos de la *Enciclopedia de Menorca*³⁸. Además, también ha sido esencial la búsqueda en el archivo “Camps” en el que encontramos un

³⁶ Fichas manuscritas DE Lauro Ayestarán, Centro de Documentación Musical de Montevideo.

³⁷ Obra del musicólogo Leonardo Manzino al respecto: MANZINO, Leonardo “La música uruguaya en los festejos de 1892 con motivo del IV Centenario del Encuentro de Dos Mundos”. *Latin American MusicReview*, 1993, pp.102-130; MANZINO, Leonardo. *León Ribeiro. Sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*. Montevideo: Asociación Amigos del Museo Juan Manuel Blanes, 2004.

³⁸ Obras de Gabriel Juliá al respecto: JULIÁ SEGUÍ, **Gabriel**, *Música i Músics a Menorca*, Menorca: Consell Insular de Menorca 2010, 480 p. ; JULIÁ SEGUÍ, **Gabriel**, *Història de la Música II, Enciclopedia de Menorca tom XIX*, Menorca, 2015.

álbum de recortes de prensa con información sobre la labor crítica y docente de este músico en la Biblioteca Pablo Blanco del Museo Histórico Nacional de Uruguay. Finalmente, y como punto de partida, ha sido importante la voz “Antonio Camps” realizada por Judith Ortega en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*³⁹.

Analizadas todas estas fuentes referidas y la documentación existente pudimos comprobar que se desconocían muchos datos biográficos, aspectos de su labor docente, su obra completa, así como la repercusión que tuvo este compositor en la enseñanza musical uruguaya y su actividad como impulsor de la modificación del sistema de educación primaria. Por tanto, decidimos elaborar una biografía personal, profesional y artística, desde su actividad en el Río de la Plata.



137. Retrato Antonio Camps, retrato (35) años,
(cedido por Fernando Arocena Galán).

³⁹ ORTEGA, Judith, “Camps, Antonio”. En *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. AEDOM Asociación Española de Documentación Musical, 1999, vol.2, p. 1000.

Antonio Camps (1846-1903): datos biográficos

Antonio Camps nació en Ciudadela (hoy Ciutadella) Menorca, Baleares, el 8 de marzo de 1846, según consta en su partida de bautismo, recogida en la Catedral de Menorca, y que de forma generosa ha sido facilitada por el investigador Gabriel Juliá⁴⁰:

En la ciudad de Ciudadela provincia de las Baleares, Obispado de Menorca a ocho de marzo, Yo, Don Guillermo Camps, Vicario Supernumerario de esta Santa Iglesia bauticé solemnemente a un niño nacido a las siete de la mañana del mismo día en la calle de Santa Clara, hijo legítimo de Cristóbal Camps, labrador y María Florit, siendo sus abuelos paternos Juan Camps casado, labrador y Magdalena Salord y los maternos Antonio Florit y Catarina Camps casada con labrador, quienes advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones que por él contraen, siendo los testigos José Capella, zapatero y José Llurens labrador, naturales todos de esta. Y para que conste extiendo y autorizo la presente partida en el libro de bautismos de esta parroquia y Catedral en el mismo día ocho de marzo de mil ochocientos cuarenta y seis (firmado) Guillermo Camps, Vic. Sup.⁴¹

Antonio fue el segundo de los cuatro hijos del matrimonio Camps-Florit. Venía de una familia humilde de origen rural, pero de posición acomodada. Su padre, Cristóbal Camps Salord se casó con María Florit Pons cuando eran muy jóvenes. De los cuatro hermanos Camps Salord, éste fue el único que se casó, ya que los otros tres fueron religiosos⁴². La familia Camps era propietaria de varias casas en Ciudadela además de tener predios rurales. Según el testimonio de una de las nietas, poseían colmenas y se dedicaban a la apicultura, realizando un comercio exterior con estos productos⁴³. Debido a esta holgada posición, pudieron darles a sus hijos una buena educación y un bagaje cultural que les permitiría realizar estudios superiores de lengua, literatura y en el caso de Antonio, una formación musical muy completa.

⁴⁰ JULIÀ SEGUÍ, Gabriel *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (en prensa). Quiero agradecer al investigador Gabriel Juliá su amable aportación sobre la información acerca de la Dinastía Camps.

⁴¹ (Llibre de baptismes de la Parroquia de la catedral de Menorca L 054, p. 178, Arxiu Diocesà de Menorca). (Llibre de baptismes de la Parroquia de la catedral de Menorca L 054, p. 178, Arxiu Diocesà de Menorca). Julià Seguí, Gabriel. *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (en prensa).

⁴² Carta de Camps Fajardo, María V. Datos biográficos sobre la familia Camps. : De los cuatro hermanos Camps Salord fue cura párroco de Ciudadela ; Jaime Camps Salord fue franciscano y Antonio Camps Salord fue misionero que acompañó a los menorquines que vinieron a fundar en la Florida de EE.UU.

⁴³ Camps Fajardo, María V. *Datos sobre la familia formada por Cristóbal Camps Salord y María Florit Pons*, datos recogidos en Julià Seguí, Gabriel. *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (en prensa).

Entorno familiar y estudios musicales (1846-1871)

Camps comienza los estudios musicales siendo un niño, gracias a la labor de su tío sacerdote, Guillermo Camps. Lo hace en Ciudadela con D. Juan Meliá, organista de la catedral, y con el profesor y tratadista de canto Benito Andréu (1803-1881). Ellos le enseñaron las primeras nociones de armonía y composición⁴⁴. Con Benito Andreu estudiaría su *método seguro para aprender bien la música y el canto* (1870).

Benito Andreu y Pons, presbítero, organista, compositor y maestro de coro nació el 3 de abril de 1803 en Mahón (Menorca). Según Pedre, fue Maestro de Capilla de la parroquia de Santa María de dicha localidad en el año 1861. Destacó como tratadista, publicando en Barcelona en 1851 *El Canto llano simplificado* en su notación y sus reglas y, en 1871, *Método seguro para aprender bien la música y el canto* dedicado a la juventud. Falleció en su ciudad natal el 14 de enero de 1881⁴⁵.

Dada su destreza interpretativa, su familia le apoyó para que completara sus estudios en Madrid, donde pudo aprender del distinguido compositor Gabriel Balart(1824-1893), formado en el Conservatorio de París, discípulo a su vez del maestro Caraffa. Balart completó su formación y carrera profesional en Italia, donde estrenó su primera ópera en 1850. En 1854 fue director del Teatro del Liceu, también dirigió en el Teatro Jovellanos de Madrid y compuso varias zarzuelas⁴⁶. Por tanto Antonio Camps recibió una formación de gran calidad gracias a este prestigioso maestro.

Entre 1864 y 1866, aparece registrado como alumno de piano en Real Conservatorio de Madrid con el número 3643. También hemos localizado la fecha de la baja de sus estudios de piano con el profesor D. Dámaso Zabalza en junio de 1866. Su nombre no consta en las actas posteriores de los registros de pago, por lo que no sabemos qué hizo después, si continuó su formación en otra institución, quizá en Barcelona con Pujol o si comenzó a trabajar como pianista concertista y

⁴⁴ Gabriel Julià Seguí *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (en prensa).

⁴⁵ MORALES VILLAR, M^a del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Universidad de Granada, 2008. p.724

⁴⁶ SOBRINO, Ramón, "Balart Sobrevalls, Gabriel". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, op.cit. vol. 2. pp.83-85. Tras iniciar sus estudios en Barcelona, se trasladó a París, donde ingresó en el Conservatorio y donde trabajó con el maestro Laurent. En la capital francesa realizó numerosos conciertos. Finalmente se asentó en Barcelona donde impartía lecciones a músicos tan destacados como Granados o Vidiella, entre otros. Organizó conciertos dirigidos por el propio Massenet, Saint Saëns y Frígola en 1881. También fundó una editorial musical con la intención de difundir la obra de músicos españoles.

a tocar en salones y salas privadas. También es muy posible que interrumpiera su formación al comenzar su labor profesional en Uruguay⁴⁷.

Alumno	Matricula	Fecha de Entrada	Edad de la entrada	Examen	Observaciones
1.º año.					
D. Angosto Dorado	2534	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2535	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2536	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2537	Mar. 1861			Requiere el curso
2.º año.					
D. Angosto Dorado	2538	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2539	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2540	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2541	Mar. 1861			Requiere el curso
3.º año.					
D. Angosto Dorado	2542	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2543	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2544	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2545	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2546	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2547	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2548	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2549	Mar. 1861			Requiere el curso
D. Angosto Dorado	2550	Mar. 1861			Requiere el curso

Figura 138. Detalle de Actas Conservatorio Madrid, Antonio Camps, 1864.
(Archivo Real Conservatorio, Madrid).

No disponemos de datos concretos, pero sí las afirmaciones de otros investigadores sobre el contacto en Madrid de Camps con el compositor Hilarión Eslava, que además fue profesor del Real Conservatorio de Madrid durante los años en los que él estudió. Existe también la posibilidad de que Camps pasara un tiempo de estudio en Barcelona antes de trasladarse a Madrid, de ahí que pudiera recibir clases de piano del maestro Pujol (1835-1898)⁴⁸.

En 1900, la *Revista La Música Ilustrada*, dedica un artículo en el que defiende su talento natural que le lleva a destacar en la música desde temprana edad y también le hace ganar varios concursos convirtiéndose pronto en un pianista exitoso "con un estilo correcto y elegante, una

⁴⁷ Véase anexo 74_ registro Camps Real Conservatorio Superior de Madrid. Actas conservatorio Madrid)084 Registro de Pagos al Estado por Derechos de Matricula y Examen Oficial 1865-1866_0008 (Archivo Real Conservatorio, Madrid).

⁴⁸ Gabriel Julià Seguí *Branques d'un mateix tronc. Els menors a "Les Amèriques"* (en prensa).

pulsación suave y, sobre todo, un refinamiento especial para todo lo que sea delicadezas de expresión⁴⁹.”

Por todo ello, podemos afirmar que poseía una formación firme y consolidada en piano y composición. Con amplios conocimientos también en solfeo y armonía, además de nociones de enseñanza en el canto.

Formación y comienzos profesionales (1871-1898)

En 1871, con 25 años Antonio Camps viaja a Montevideo para llevar a cabo una serie de conciertos de piano. El hecho inesperado fue que tuvo tan buena aceptación que optó por quedarse un tiempo y comenzar allí su carrera profesional. Finalmente se asentó e hizo que toda su familia se trasladase a Uruguay con él. Cuando Camps decidió quedarse en Montevideo, su madre no supo afrontar el hecho de verse separada de su hijo y pidió a su marido que fuera toda la familia a establecerse también en Uruguay. Vendió el abuelo la mitad de sus propiedades dejando algunas por si más tarde resolvían volver a España y con su esposa y sus hijos menores, Cristóbal Camps Florit de 15 años y Francisco Camps Florit de 13 se pusieron en viaje hacia Montevideo. Pero desgraciadamente, la tragedia rodeó pronto a la familia Camps:

Se venía entonces en barco a vela demoraron 3 meses en la travesía (esto recuerdo que me lo dijo mi padre un día mirando en la estancia de Rincón de la Bolsa un barco a vela sobre el mar!) Llegaron a Montevideo a fines de setiembre de 1872. Se alojaron en una casa de la calle Ejido entre 18 y Colonia. La abuela llegó enferma, tal vez de las aguas que tomó en la travesía le dio el tifus y como en aquella época había casos de viruela, los médicos la trataron por esta enfermedad falleciendo y quedando la familia sumida en la pena y la desesperación. El esposo dicen que parecía demente de la pena pasando un año sin preocuparse de sus intereses⁵⁰.

Continuando con lo la actividad laboral que habían mantenido en Ciudadela y tras vender una serie de propiedades, la familia Camps se asentó en Uruguay y adquirió unos terrenos en el Sauce, (Departamento de Canelones), donde sembraron grandes plantaciones de eucaliptos, convirtiéndose en la primera plantación en el lugar (unos 80.000 árboles) y con una línea férrea

⁴⁹ “Antonio Camps”, en *La Música Ilustrada Hispano-americana*, nº37, 1ª de julio de 1900, p. 149. (Véase anexo 75).

⁵⁰ Carta de María V. Camps Fajardo, Datos biográficos sobre la familia Camps (1959) Donada por el tataranieto de A. Camps. Fernando Arocena Galán.

para su comercialización. Trajeron también las primeras máquinas segadoras al país. En una carta de Maria V. Camps Fajardo, describe el contexto y la situación en la que se encuentra la familia al llegar a Montevideo:

[...]Con el capital que tenía el abuelo, volvió a Montevideo trayendo con él al hijo mayor Juan Camps Florit casado y con hijos. El abuelo compró un campo en el Sauce de Canelones, hizo casas para la familia del hijo mayor y para él, así como para el personal de trabajo que tomó. Plantó montes de eucaliptos que cuando el falleció sumaban 80.000 pies en producción, les puso entre el monte rieles para por medio de zorras sacar los troncos de los árboles del monte. También destinó una parte del campo a la siembra de trigo y trajo las primeras máquinas segadoras y trilladoras que entraron al país. Iban de Montevideo gente a verlas funcionar. En un atlas geográfico agrícola de las escuelas, encontré con referencia a Canelones que los montes más importantes del departamento y los primeros eran los de Camps y los de Carlevaro⁵¹.

Debido a la buena aceptación que tuvo Antonio Camps en Montevideo y a sus vínculos personales, se asentó en la capital uruguaya y se casó con Carolina Viladecant, formando su propio núcleo familiar. Sus hermanos, Cristóbal y Francisco estudiaron y trabajaron allí. Mientras que Antonio ejercía de profesor de piano, solfeo y canto, sus hermanos hicieron el bachillerato en el colegio de Don Pedro Ricaldoni y estudiaron música con su hermano Antonio. Cristóbal falleció debido a una enfermedad en Rosario de Santa Fe (Argentina), mientras que Francisco trabajó en un colegio religioso, falleciendo finalmente en el Sauce.

El matrimonio de Antonio Camps y Carolina Viladecant Viana, tienen cinco hijos: Delia, Sofía, María Antonieta, Antonio y Carolina⁵². Residen en la Calle Canelones de Montevideo número 338. Estos datos los hemos podido deducir tras analizar una de sus cartas que se encontraba junto a su partitura de *El himno al árbol* de 1902, donde realiza una curiosa y novedosa forma de intercambiar su obra por una respuesta monetaria y el reembolso a su dirección si el cliente no estaba satisfecho, (véase Figura 139).

⁵¹ Carta de Camps Fajardo, María V. Datos biográficos sobre la familia Camps (1959) Donada por el tataranieta de A. Camps. Fernando Arocena Galán.

⁵² Gabriel Julià Seguí *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (en prensa).

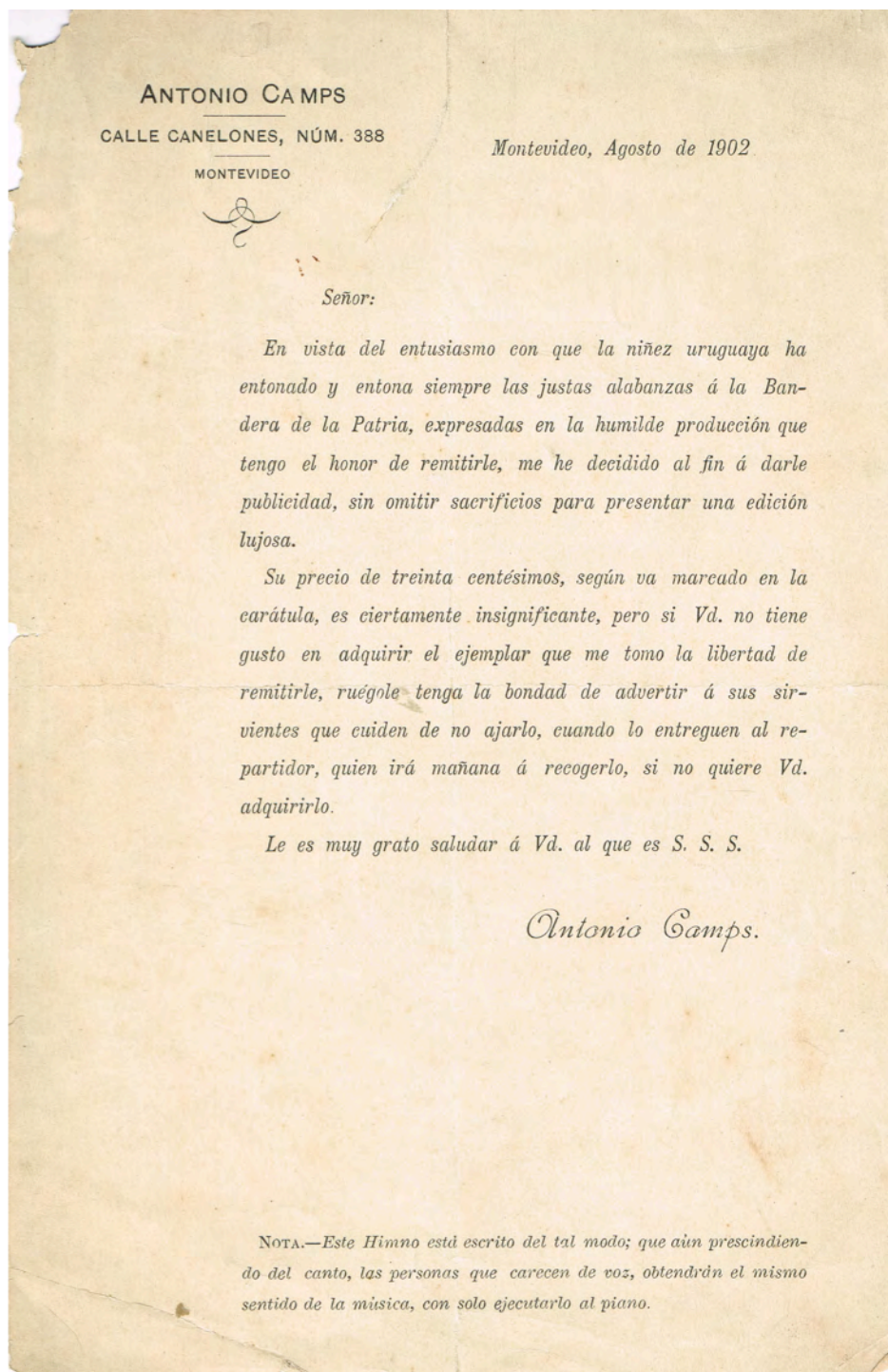


Figura 139. Documento adjunto a Partitura *El Himno al árbol*, 1902. Datos de la vivienda Antonio Camps. (Museo Histórico Nacional, Museo Romántico, Sección Musicología).

Camps se dio a conocer muy pronto entre la alta sociedad uruguaya como profesor de canto y piano y a su vez, iniciaría su trayectoria de pianista acompañante e intérprete solista en los salones de la alta sociedad. Al igual que en el resto de Europa, en Uruguay la música de salón alcanza un momento de esplendor. Este contacto con la sociedad local hace que se familiarice

con la vida musical del teatro Solís en este periodo, iniciándose en la composición de teatro musical con varias zarzuelas y su única ópera conocida: *La Gitana* (1879).

Es notable la labor de Camps como intérprete de piano en las reuniones musicales de los salones privados, de asociaciones culturales y veladas musicales celebradas en las asociaciones culturales y centros vinculados con España. En el caso del Centro Gallego de Montevideo se conserva un programa de mano que recoge su actuación junto a Yrigoyen, y el estrenó su romanza para barítono *Piensa en mí*, interpretada por el barítono Pedro Salazar.

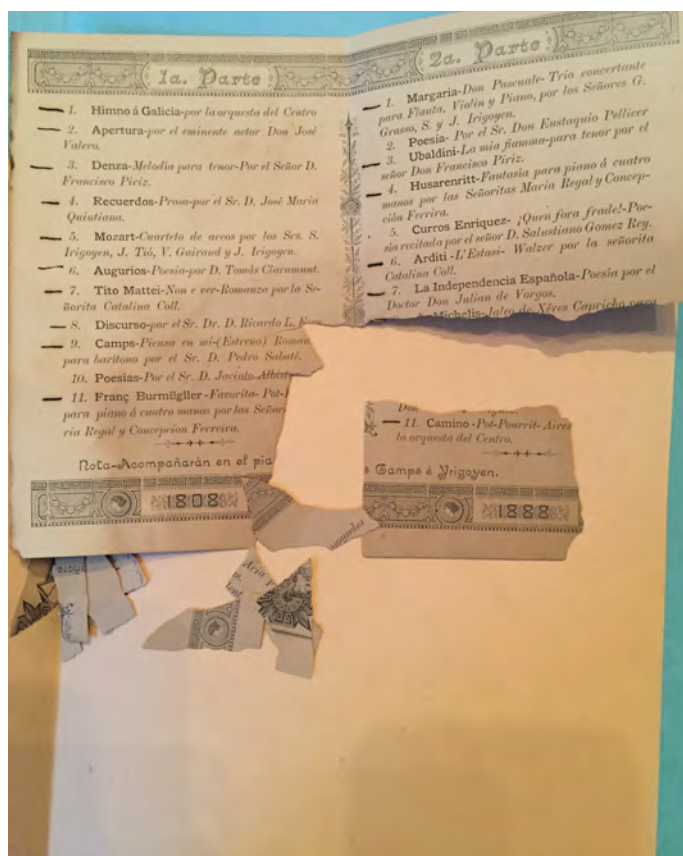


Figura 140. Programa de mano, velada literario-musical del 2 de mayo de 1888, Montevideo.
(Archivo del Centro Gallego Montevideo).

Actividad docente (1871-1903)

Para entender mejor el contexto en el que se desarrollaba la pedagogía musical en Uruguay es relevante analizar qué lugar ocupaban los docentes y músicos de origen italiano frente a los de origen español. El historiador Carlos Zubillaga realiza una estadística reveladora de esta situación que pone de manifiesto cómo estos maestros de distinta procedencia fueron acogidos por el sistema de enseñanza pública uruguaya.

Nacionalidad	1876
uruguayos	200 (50.5)
españoles	130 (32.8)
italianos	20 (5.1)
franceses	14 (3.5)
regionales *	22 (5.5)
ingleses	2 (0.5)
alemanes	4 (1.0)
suizos	3 (0.7)
otras	1 (0.2)

* comprende argentinos y brasileños

Tabla 8. Participación de inmigrantes en los cuadros pedagógicos de la reforma escolar.

Fuentes: José Pedro VARELA, *Memoria de la Dirección General de Instrucción Pública, 1877-1878*. Montevideo, 1879. LÓPEZ LOMBA⁵³.

Camps fue uno de los músicos españoles que ocuparon un lugar destacado en el ámbito educativo de Uruguay. Su labor docente ocupó un lugar protagonista en la trayectoria del músico menorquín hasta el mismo año de su muerte en 1903. Sus inicios en el la alta sociedad, pasando posteriormente a la educación pública, concretamente el Internato Normal de Varones. En marzo de 1894 aparece registrado como profesor de solfeo en este centro⁵⁴.

Sobre la docencia que impartió en el citado Internato se conserva un artículo en el Museo Histórico Nacional, en el cual se alaba el método didáctico empleado por Camps en sus clases de solfeo. En ese momento, sólo llevaba seis meses impartíendolas y son muy halagadoras las palabras del periodista que menciona su trabajo y resultados obtenidos. Lo que más nos interesa

⁵³ ZUBILLAGA, Carlos. *La utopía cosmopolita: tres perspectivas históricas de la inmigración masiva en Uruguay*. Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998. p.51.

⁵⁴ Véase anexo 76. Horario Internato Normal de Varones, 1894.(Museo Histórico Nacional, Archivo Camps).

de este artículo, es que recoge el discurso del propio Camps antes de comenzar las evaluaciones de solfeo y que citamos a continuación:

Antes de dar principio al curso de solfeo de la clase que me fue encomendada, estudié bien todos los métodos que pude hacer llegar a mis manos y no encontrando uno sólo que reuniera todas las condiciones indispensables para la escuela, me propuse escribir éste, del cual no tengo aún más que la 1ª parte. Os ruego que no deduzcáis de mi atrevimiento, el haberme inducido a escribir mi método una quimera vana y pueril y si tan sólo el cariño que siempre profesé al arte y el anhelo de cumplir dignamente la misión que las autoridades escolares me confiaron.

[...] lo cierto es que hasta ahora nos hemos tenido que valer de un método que lleva ya más de 40 años de publicado y que siendo un monumento de aire no deja, sin embargo, de ser impropio y hasta perjudicial para la escuela.

Me refiero al método de solfeo del inmortal Eslava y lo que acabo de afirmar voy a demostrarlo⁵⁵.

Camps continúa su discurso mostrándose contrario al método defendido por Eslava, de que muestra principalmente sus inconvenientes como presentar sonidos de poca duración, difíciles de solfear para los niños, y hace más hincapié en el hecho de que los niños puedan trabajar con otros métodos. Pero, a su vez, afirma que el método de Eslava es tan fácil de retener en la memoria que los niños no aprenden nada nuevo⁵⁶.

Su interés profundo por realizar cambios notables en la enseñanza musical y el apoyo a la reforma de la enseñanza impulsada por José Pedro Varela estará presente en toda su trayectoria. Probablemente al llegar a Uruguay Antonio Camps sentiría interés por conocer su cultura y la situación del ámbito educativo, para lo que sería fundamental acercarse a los textos y las acciones realizadas por José Pedro Varela, quien en 1874 publicó su obra fundamental, *La educación del pueblo*. Aquí Varela proponía la creación de un “sistema gradual que comprenda las escuelas infantiles, escuelas primarias y secundarias, escuelas normales, y , si acaso, Colegios y Universidades”⁵⁷. En esta obra, expresa unos planteamientos muy modernos para su

⁵⁵ Artículo sobre la docencia en el Internato Normal de Varones, (Museo Histórico Nacional, Archivo Camps, álbum de recortes).

⁵⁶ Véase anexo 77, artículo sobre su clase de solfeo en El Internato Normal de Varones.

⁵⁷ Varela, José Pedro, *La Educación del Pueblo*, 1874, p.22.

época y contexto. Refleja el ideal liberal y republicano que apostaba por una educación igualitaria y democrática, propia de los sistemas de enseñanza de la república estadounidense que Varela había podido conocer. El estudio de Varela aportaba una visión humanística pedagógica de la sociedad uruguaya de finales del siglo XIX a través de la sugerencia de una serie de reformas educativas que irían más allá del ámbito educativo, que afectarían al contexto social y cultural ⁵⁸.

El mismo Varela expresaba en una conferencia dictada durante el acto de fundación de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular que:

El hombre sólo obedece voluntariamente lo que cree justo. Y la restricciones que la organización de las sociedades pone siempre al desenfreno de las pasiones individuales, son consideradas arbitrarias por los que viven en la preocupación y la ignorancia [...]

La escuela, pues, es la base de la República. Sin ella, podrán vivir y sostenerse los gobiernos despóticos; pero las democracias sólo encontrarán el desquicio y el caos mientras no eduquen a sus niños⁵⁹.

Esta afirmación concuerda a la perfección con la opinión y el planteamiento que Camps defenderá durante toda su trayectoria profesional en Uruguay. Debemos tener en cuenta que estas reformas no se llevan a cabo en un momento cualquiera. Fue un hito clave y transcendental en la historia del país porque era el momento de asentamiento y conformación de la República y la educación jugaría un papel muy importante. Los nuevos sistemas educativos influirían en la formación de los trabajadores, en el ámbito cultural, social y hasta en el jurídico, entre otros⁶⁰.

La obra de Varela sobre la educación del pueblo, se centra en los estudios primarios y entre las disciplinas que cree que deben completar este programa se encuentra la Música Vocal. En esta asignatura, Camps tendrá mucho que aportar al respecto y así lo hace como veremos a continuación. En las canciones infantiles que compondrá Camps para la escuelas primarias, hará

⁵⁸ A 140 años de la educación del pueblo: Aportes para la reflexión sobre la educación en Uruguay. Área de Investigación y Estadística de la Dirección de Educación, del Ministerio de Educación y Cultura, MEC. Edición: Gabriel Errandonea Lennon, Montevideo: MEC, 2014.

⁵⁹ José Pedro Varela. Conferencia dictada el 18 de septiembre de 1868 durante la fundación de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular. EN A 140 años de la educación del pueblo: Aportes para la reflexión sobre la educación en Uruguay, op.cit.p.27.

⁶⁰ A 140 años de la educación del pueblo: Aportes para la reflexión sobre la educación en Uruguay, op. cit.p.27.

hincapié en estos preceptos que defendería Varela sobre la higiene, los ejercicios físicos, gimnásticos y la filosofía, entre otras disciplinas:

/Con el entusiasmo grande vibrando el corazón, buscamos en la escuela la luz de redención/ buscamos en la escuela la luz de redención/ El iris de esperanza de un dulce bienestar/Vemos en su seno radiante ya vibrar/ aquí con santo orgullo la mente juvenil/ divisa del futuro el mágico pensil/ Y con el alma henchida de gratitud sin par/ el nombre de Varela repite sin cesar (bis)/.

Podemos apreciar en la letra de la canción la defensa clara hacia la reforma Vareliana y el apoyo al ilustre pedagogo.

Otro de los principios que defendía Varela fue la gratuidad y al acceso libre a la enseñanza primaria y su obligatoriedad. Este será de nuevo un punto en común con Camps que siempre defendía a través de sus métodos de docencia que la enseñanza musical llegara a todos los niños por igual, de forma sencilla y fácil⁶¹.

Además de impartir docencia en centros infantiles, también se volcó en la organización de conferencias en centros culturales. Hacemos así referencia a la impartida en el Centro Catalán el 7 de Junio de 1894. En este ciclo de conferencias aportaba una serie de argumentos en contra del sistema modal imperante en las escuelas públicas por su invalidez en el desarrollo y funcionamiento del conocimiento musical en los sistemas de enseñanza. Así afirmaba defendía de nuevo su método de solfeo que había puesto en práctica en las clases de solfeo del Internato Normal de Varones:

Eso me hace creer que el sistema modal es inútil; sí, es inútil, como lo demuestra el que en cien años de existencia no haya podido adelantar un solo paso; es inútil, como lo justifica el que ni las orquestas, ni las bandas, ni las charangas, ni las murgas lo hayan usado jamás para la ejecución de sus repertorios; y es impracticable, como lo prueban los resultados tan poco satisfactorios que está dando en nuestras escuelas, aunque el señor Inspector técnico sea, con la idea que tiene del sistema, algo visionario, y vea otra cosa de la que en realidad existe.

⁶¹ Sobre la Historia de la Educación en Uruguay véanse los trabajos de: BRALICH. *Breve historia de la educación uruguaya*, CEIP, 1987 ; BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad del Uruguay*, BARRAN, J. Pedro, *Historia de la sensibilidad en Uruguay*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990.

El que no sabe una cosa (porque vamos a hablar con franqueza) no puede enseñarla; no ofendo a nadie; muy al contrario, os respeto como debo respetaros, pero está en vuestras conciencias, que una cosa que no se ha aprendido, no se puede enseñar jamás. A mí me consta que los niños están aburridos con ese sistema: ese es el resultado que está dando en las escuelas⁶².

Como réplica, añadía su propuesta de sistema de enseñanza musical:

Deseoso de que tengáis una idea aproximada de lo que es mi método, voy a indicar cuáles son sus bases:

1ª La educación del oído.

2ª Extraordinaria claridad en la exposición de teorías.

3ª Graduación muy lenta en las dificultades.

4ª Muchas lecciones a dos voces como ejercicios de entonación.

5ª Lecciones escritas en diferente 8ª de la que se solfea, a fin de habituar la vista a la lectura de notas escritas con líneas adicionales.

6ª Desenvolvimiento del gusto estético.

7ª Mucha lectura a primera vista.

8ª Nociones de Armonía.

Me olvidaba decir que también enseñé a mis discípulos del Internato los medios de que deben valerse para transmitir sus conocimientos a los alumnos que les confíen⁶³.

Si analizamos los principios que expone en su teoría musical, entendemos que el sistema modal no se trata de alturas sino de números, por lo que él critica que los armonistas utilizan ese sistema de cifras y que éste resultaba dificultoso para los alumnos. Camps habla de alturas de notas y de ritmo y los armonistas defienden un orden concreto en los acordes, cuando realmente no tendrían nada que ver.

⁶² CAMPS, Antonio. *Conferencias Pedagógicas. Enseñanza de la Música en Las escuelas por Antonio Camps*. Montevideo, Imprenta Artística, de Dornaleche y Reyes, 1894.p.29.

⁶³ I bídem, p. 20.

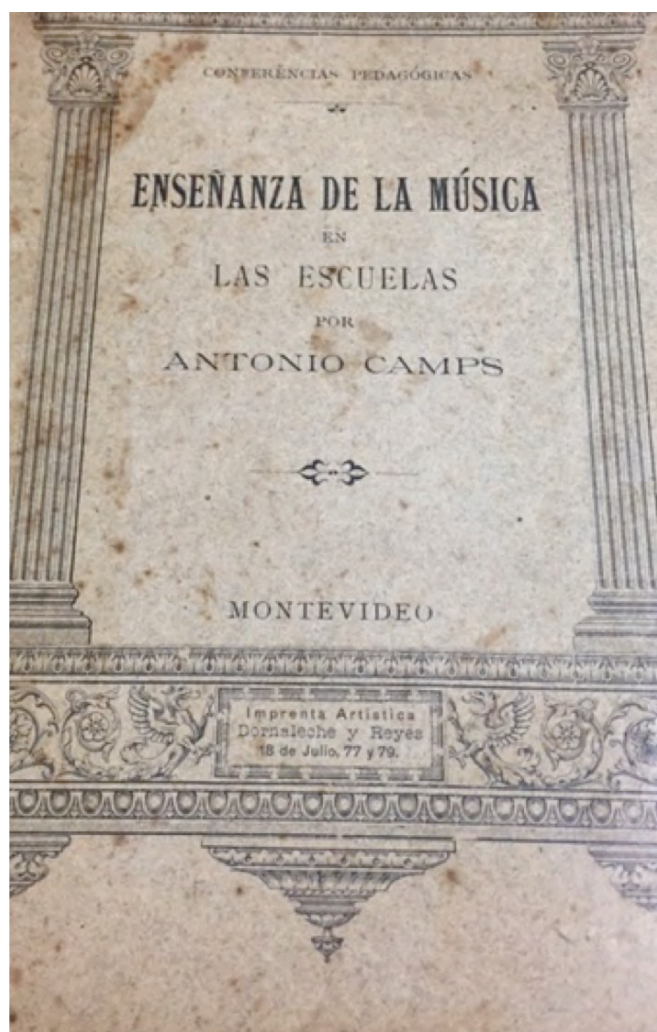


Figura 141. Conferencias Pedagógicas. Enseñanza de la Música en Las escuelas por Antonio Camps. Montevideo, Imprenta Artística, de Dornaleche y Reyes, 1894.

Sobre el origen del sistema modal, Camps escribe el artículo *Del maestro Camps. El canto en la Escuela y la Notación Modal*, publicado en el diario *La Colonia Española* donde explica toda su teoría y planteamiento. Nos habla del origen de la notación modal desde la teoría de Rousseau, distinguido músico y pedagogo en 1743. Establece una comparación en la que entiende que la poca utilidad que ha tenido durante 150 años la notación modal ha hecho que no evolucione, y la compara con otros inventos que sí han sido útiles y se han ido desarrollando. Menciona de nuevo que son los músicos los que deberían enseñar tal disciplina en las escuela y que los sistemas de enseñanza musical tradicionales por cifrado y números, aburrían y no hacían avanzar a los niños. Defiende el sistema del pentagrama que permite multitud de soluciones y fugas frente a las limitaciones del modal. Finaliza su reflexión apuntando que era muy absurdo el sistema que se llevaba a cabo porque realmente en la práctica se enseñaban y se utilizaban los dos sistemas el modal y el tonal. No se puede crear un lenguaje nuevo sobre un lenguaje viejo. Sin el pentagrama

no puede hacerle la música. También exponía sus dudas sobre que en un país funcione un método no tiene por qué funcionar en otro, no tiene por qué ser un método universal ⁶⁴.

Si al modal es al que debe seguirse ¿por qué se enseñan las dos notaciones pentagramal y modal?

¿A qué conduce enseñar a leer con dos alfabetos distintos, que equivale a recorrer dos veces, un mismo camino?

Se dirá que tal o cual personalidad pedagógica de países adelantados usan... Esto no es un argumento convincente.

Esas personalidades pedagógicas, es muy posible que usen la notación modal, por miras personales a unos, y los otros por carecer de conocimientos musicales necesarios. Y si otros se tiran de cabeza al río, no veo la razón para que tengamos que hacer otro tanto.

Antonio Camps⁶⁵.

A este respecto, y continuando su crítica al sistema modal publica el artículo *El canto modal no triunfa* en el diario *La Colonia Española*. Aquí hace referencia a un artículo publicado recientemente en el diario *El Día*, en el que se alababa el canto modal que estaba triunfando en Argentina. El artículo al que Camps hace referencia curiosamente se llamaba *El canto modal triunfa*, de ahí la ironía utilizada en su discurso para hacer referencia a un tema tan estudiado y trabajado en ese momento. En este artículo se reafirmaba sobre el “triunfo de un procedimiento racional, aplicado en la enseñanza musical de la escuela primaria”. Él lo tilda precisamente de irracional y lo demuestra a través de hechos concretos ⁶⁶. Defendía que no podían realizarse tales afirmaciones cuando ni siquiera las habían llevado a la práctica, mientras que sus métodos estaban dando exitosos resultados entre el alumnado del Internato Normal de Varones. Camps afirma:

⁶⁴ Véase anexos 78 y 79. “El canto en la escuela y el sistema modal”, Antonio Camps (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional, Montevideo).

⁶⁵ Archivo Camps, Museo Histórico Nacional de Uruguay.

⁶⁶ Véase anexo 80. “El Canto Modal No Triunfa”, Antonio Camps (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Y si me aferro cada día más y más a este aserto, no lo hago fundándome en razones de pie de banco ni por medio de la lógica de porque sí: lo afirmo porque he estudiado más de lo que debía el tal sistema y me he convencido de que el resultado, completamente ilusorio, que ha dado en nuestras escuelas, es el mismo que forzosamente tiene que dar en todas partes donde lo practiquen por cuyo motivo la tal novedad que dada del año 1743 fue siempre desechada por todos los músicos ilustres del mundo.

En defensa de la enseñanza musical en las escuelas y sin descender jamás al bajo terreno del personalismo, me hallará siempre dispuesta a la lucha de ideas y de principios, el señor autor del suelto aludido o quien quiera salirme al encuentro.

Y por tano ¡*Au revoir!*

Antonio Camps⁶⁷.

Camps es claro al manifestar su intención de renovar el sistema de enseñanza establecido hasta el momento en los colegios y academias o escuelas de música rioplatenses, que traían la herencia anclada en el pasado del método establecido por Eslava. Proponía nuevos sistemas de enseñanza para la mejora no sólo de los niños sino de los métodos didácticos. Además, no cesa en su empeño y traslada estos planteamientos como sugerencia a lo que debería hacerse en territorio bonaerense. Camps publica un nuevo artículo titulado: *Supresión de la notación modal para la enseñanza de la música en las escuelas de la provincia de Buenos Aires*, de nuevo en el diario *La Colonia Española*. El músico afirma haber recibido una carta de un amigo en Buenos Aires que le confirma que se ha suprimido la utilización de la notación modal en las Escuelas de enseñanza primaria. Camps Le felicita y éste no se asombra porque lo ve algo normal, ya que lo que habría pasado en Buenos Aires y antes en Estados Unidos, también pasaría por fuerza en Uruguay: “El tiempo nos demostrará la razón o sin razón con que cuenta el sistema modal para la enseñanza de la música en las escuelas públicas.”⁶⁸

Además de impartir docencia en el Internato Normal de Varones, los últimos años de su vida Camps impartió clases de solfeo en el Conservatorio de La Lira. Su relación con esta institución no fue siempre cordial. En sus inicios, antes de que se convirtiera en una institución plenamente dedicada a la enseñanza musical, Camps achacó públicamente a través de la prensa del momento, el hecho de que La Lira destinara sus objetivos principales a realizar conciertos y

⁶⁷ “El canto modal no triunfa”, Antonio Camps, *LA Colonia Española*, década 1890, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

⁶⁸ “Supresión de la notación modal para la enseñanza de la música en las escuelas de la provincia de Buenos Aires.” Antonio Camps, *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional) (Véase Anexo 81).

recaudar beneficios lucrativos y económicos, en lugar de impartir docencia y enseñar y formar a los músicos uruguayos. Sin embargo, más tarde formó parte del grupo docente de esta Institución, participando en las clases del citado Conservatorio.

La Lira se considera la Primera Institución Musical uruguaya de enseñanza librada, y era el centro de formación por excelencia de los músicos uruguayos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. En ella se fomentaba el desarrollo y la formación de la música académica uruguaya. Se funda en 1873 comenzando a funcionar como una sociedad musical, y dos años más tarde como una sociedad de conciertos, para pasar en 1875 a constituirse como centro docente, y no sólo de organización de conciertos. Estaba ubicada en un primer momento en un salón de la calle Daymán. En sus inicios ofrecía conciertos a sus socios que crecían de forma considerable desde los comienzos de su fundación. Se programaban todo tipo de conciertos, instrumentales, vocales, de cámara y de música sacra. En 1885 comienza como una segunda etapa de la Lira con la inauguración de su nuevo y definitivo local ahora en la calle Cerrito, entre Florida y Ciudadela. Su presidente, Domingo González, fue el encargado de que se llevara a cabo la construcción de la primera sala totalmente acondicionada para la realización de conciertos. La sección docente se asentó a partir de 1880 cuando se convirtió en el referente de enseñanza como Conservatorio Nacional de la época. Se impartían clases de canto, piano y violín en un primer momento, para después impartirse clases de viola, flauta o composición ⁶⁹.

El interés de Camps por formar parte de esta institución desde 1899 se pone de manifiesto a través del documento manuscrito hallado en archivo de La Lira en la Biblioteca Pablo Blanco del Archivo del Museo Histórico Nacional, en el que afirma:

[...] tendré a mucho honor el poder ser útil al Conservatorio Musical La Lira.

Me es sumamente grato saludar al Sr. Presidente

Antonio Camps

Montevideo 12 de Mayo de 1900⁷⁰

⁶⁹ *Conservatorio Musical La Lira*, fundado en el año 1873. Su Historia y su actual reorganización. Montevideo, 1943. Museo Histórico Nacional de Montevideo, Archivo La Lira.

⁷⁰ Firma y aprobación de Antonio Camps como parte del equipo docente de La Lira, 12 mayo 1900, (Archivo La Lira, Museo Histórico Nacional).

Le tendré a mucho honor
el poder ser útil al Con-
servatorio Musical La Lira
Me es sumamente gra-
to saludar al Sr. Presidente
Antonio Camps
Mont 12 de Mayo del 1900

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
ARCHIVO
MONTEVIDEO

Figura 142. Firma y aprobación de Antonio Camps como parte del equipo docente de La Lira , 12 mayo 1900, (Archivo La Lira , Museo Histórico Nacional).

El paso de Camps por el Conservatorio de La Lira está registrado desde 1899 hasta la fecha de su muerte en 1903. En una primera carta del 7 de abril de 1900 hace referencia al Presidente de la entidad al que indica que recibió por parte de la Gerencia de dicho Conservatorio el informe respecto al método de solfeo- teórico del señor Chacón y que tras estudiar la obra de este maestro, sentía afirmarle que era completamente opuesta al sistema analítico- sintético que era el único que debía usarse según lo recomendaba su pedagogía.

En esta carta Camps también hace referencia a la invitación que le han hecho para incorporarse al cuerpo docente del segundo curso de solfeo. Comenta que lamentablemente no puede dar una respuesta definitiva debido a que se encuentra esperando una resolución de la Dirección General de Instrucción Primaria de la cual dependía la inauguración de dicho curso⁷¹.

⁷¹ Véanse anexos del 82 al 85, Cartas manuscritas Antonio Camps al presidente del Conservatorio de La Lira, (Archivo La Lira , Museo Histórico Nacional).

En otra carta de 12 de mayo de 1900, Camps responde al mencionado presidente agradeciéndole la posibilidad de ser docente en esta institución. Curiosamente hace presente su estima hacia el Conservatorio desde que éste quedó constituido como tal pero que en ese momento no podía continuar impartiendo sus clases:

[...] respecto a la enseñanza del curso para el cuerpo docente. Digo esto porque el señor Inspector Nacional de Instrucción Primaria, ha manifestado, que él reglamentará el programa de dos clases de solfeo que piensa organizar para el H Cuerpo Enseñante, cuyas clases actuarán en la Lira una, y la otra en la escuela de música del señor Giucci.

Acaba la carta manifestando su interés por formar parte del cuerpo docente del Conservatorio La Lira y que espera que así lo consideren.

En una última carta conservada de 5 de marzo de 1902, Camps se refiere al Presidente del Conservatorio, Laureano B. Brito, para ofrecer su concurso a una vacante que había quedado tras la muerte del maestro Formentini. Para postularse, incita a una votación por mayoría de votos, haciendo hincapié en que él impartió una clase gratuita de solfeo al Conservatorio, que formó parte de los conciertos de forma gratuita, que en diversas épocas se ofreció para escribir artículos de propaganda para el centro. Además, asegura salirse de ciertas rutinas propias de la enseñanza que se estaba siguiendo, siempre valorando que se podía mejorar pero partiendo de que era una enseñanza de calidad⁷².

Fue innovador en la rama docente por varios motivos. En primer lugar por su constante lucha por cambiar el sistema docente que se estaba impartiendo basado en el sistema modal y en segundo lugar, porque impartió clases de forma oficial a mujeres, algo que no era habitual en aquel momento. Una cosa era dar clases privadas a las hijas de los señores adinerados, empresarios y nuevos ricos que surgían en el Montevideo decimonónico y otra era impartir clase de solfeo en una enseñanza reglada a un grupo de “alumnas”. Conservamos el diploma que le dedicaron las alumnas, deducimos que de solfeo, por las cartas manuscritas conservadas, dentro de un curso que impartió en La Lira el 17 de noviembre de 1899.

⁷² Véase anexo 86. Camps como profesor de solfeo oficial La Lira en 1903, (Archivo La Lira , Museo Histórico Nacional).

El conservatorio Musical “La Lira” consecuente con sus propósitos de progreso quiso extenderlo hasta nuestras escuelas organizando una clase bajo la competente dirección del distinguido profesor Señor d. Antonio Camps y en la que su personal docente pudiese prepararse para la mejor enseñanza de dicha asignatura. Las alumnas de esa clase no han podido mirar con indiferencia tan señalada muestra de atención y como débil manifestación de sus sentimientos se permiten dejar constancia en esta hoja que tienen el honor de presentar al Centro Musical que es honra de nuestro país. Montevideo, Noviembre 17 de 1899⁷³.



Figura 143. Diploma de las alumnas de La Lira, 17 de noviembre de 1899, (Archivo La Lira , Museo Histórico Nacional) .

En relación a la enseñanza musical a las mujeres, Camps publica el artículo *La educación de la mujer. Clase de Solfeo. Inauguración* en el diario *La Colonia Española*. La clase de solfeo la impartía a las propias docentes. En este texto se recogen sus palabras que demuestran la importancia de la enseñanza musical en las escuelas primarias. Hace hincapié en el hecho de que el canto estuviese siempre presente en la enseñanza de los niños por sus gratificantes

⁷³ Diploma de las alumnas de La Lira, 17 de noviembre de 1899, (Archivo La Lira , Museo Histórico Nacional) .

efectos psicológicos, estimulantes, educativos y ensalza los valores educativos que música posee en la enseñanza de forma muy mística.⁷⁴.

En este sentido, también responde a las teorías defendidas por José Pedro Varela que, a través de sus textos y de sus discursos y conferencias, promueve la educación para la mujer. Señalaba que la instrucción que se le concedía a la mujer era muy rudimentaria y que debía ampliarse las materias y se le debían incluir en el sistema de enseñanza. Varela promueve una educación mixta. En un principio, sólo podían estar juntos hasta los ocho años, niños y niñas pero, poco a poco, este sistema fue cambiando y aumentó la escolarización, abaratándose costes, además de la incorporación de maestras a las escuelas mixtas y a las escuelas de varones. Él aspiraba a que las mujeres también pudieran tomar decisiones en cuanto a los programas educativos, etc. Pero este hecho le costó más por los prejuicios existentes en la época y el carácter regulador que se tenía, y la conciencia que existía con respecto al papel de la mujer⁷⁵. En esta línea englobamos la clase que el maestro Camps da a las maestras en La Lira.

Respecto a la Institución La Lira Camps escribe alguna de sus columnas en el diario *La Colonia Española* bajo el pseudónimo “Bemol”. De forma sutil alaba la calidad de la Institución, el prestigio como sede de la formación y creación de la música académica en Montevideo, pero criticando a su vez que el dinero, tiempo e intereses de la misma se dedicaran a la realización de conciertos cuando deberían emplearse al ámbito educativo. En palabras de Camps:

Y en efecto; la Sociedad Musical “La Lira” cuenta con un respetabilísimo número de suscriptores que le proporcionan una pingüe mensualidad; pero, ¿qué beneficios reporta de la adquisición de esos fondos?... Se emplean acaso en remunerar buenos profesores, en formar clases donde se estudie el arte, en crear biblioteca, en premiar a artistas de mérito o siquiera en adquirir los indispensables instrumentos de la orquesta?...

No, señor; nada de eso, se emplea lisa y llanamente en dar conciertos, en conciertos y en más conciertos.

Suprimamos los conciertos, se ha dicho, y el número de socios disminuirá de un modo alarmante.

¿es acaso aceptable este argumento?

⁷⁴Véase anexo 87, “Educación de la mujer”, Antonio Camps (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional) .

⁷⁵A 140 años de la educación del pueblo: Aportes para la reflexión sobre la educación en Uruguay.Op. cit. pp.31-32.

Si en lugar de diez conciertos al año se dieron solamente dos, en los cuales se probara que los socios y la sociedad progresan en la senda del arte realizando verdaderos, sólidos adelantos; si se transformara la Sociedad de conciertos, en centro musical donde se halagara a los profesores y se estimularan los estudiantes, llamando a interesando la atención del público sensato y de buen sentido; si la sociedad no se ocupara sino de música, si allí permítaseme la frase; no se respirara sino música y siempre música, ¿podría pensarse seriamente en el soñado peligro de que la sociedad se empequeñeciera?⁷⁶.

En su discurso docente, Camps se interesa por el bien y la mejora de la institución haciendo ver al lector que lo importante de todo esto era la música, no el interés económico. Estas cuestiones que trató en un momento de cambio de siglo, hace más de cien años, son contempladas hoy en día, por lo que podemos considerar sus apreciaciones muy avanzadas para la época en que le tocó vivir. Por otro lado, Camps está planteando soluciones; no se trata de una crítica demoledora sino que busca la mejora y dar nuevas salidas. Así, se interesa hasta en dar detalles como nombres de músicos que apoyarían a la Lira si cambiase su forma de gestionarse y de promocionarse. Nombra a músicos como Vilardebó, Jurkowsky, Bergamino y asegura que estarían de acuerdo en apoyar a la Institución si estableciera cambiar su organización⁷⁷.

Respecto a los cantos infantiles, Camps da su opinión en la prensa (en el diario *La Colonia Española*) donde afirmaba que existían ciertos errores que se cometían comúnmente y que él proponía cambiar. Esa teoría quedará plasmada en el discurso que acabamos de mencionar impartido en el Centro Catalán el 7 de junio de 1894. Para él, no se podía llevar a la escuela cualquier melodía con cualquier letra, por ejemplo, de un drama lírico, sino que había que tener en cuenta el mensaje moral de las obras. No debían escogerse las obras por ser estéticamente bellas, sino por llevar un mensaje apropiado para un niño. Camps aportaba nuevos valores a esa música como la doctrina del aseo, el respeto y cariño a los semejantes, el deporte y el amor por la naturaleza, entre otros valores. También hacía reflexiones sobre las cuestiones vocales, la técnica y tesitura de las voces infantiles. No era lo mismo que un niño cantara una melodía de un aria de una ópera a que lo hiciera una soprano o un tenor. Además, es consciente de que si se adapta o transporta a un niño una melodía por ejemplo de una soprano o un bajo, poniéndonos

⁷⁶ Antonio Camps bajo el pseudónimo “Bemol”, creemos que puede ser el Diario *La Colonia Española* por una referencia que hace en un artículo ubicado en el mismo archivo con la misma tipografía. artículo ubicado en (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

⁷⁷ Críticas a la Lira como sociedad musical, Antonio Camps, *La Colonia Española* (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

en los extremos de tesitura, las zonas graves serían impracticables por las exigencias de la propia vocalidad.

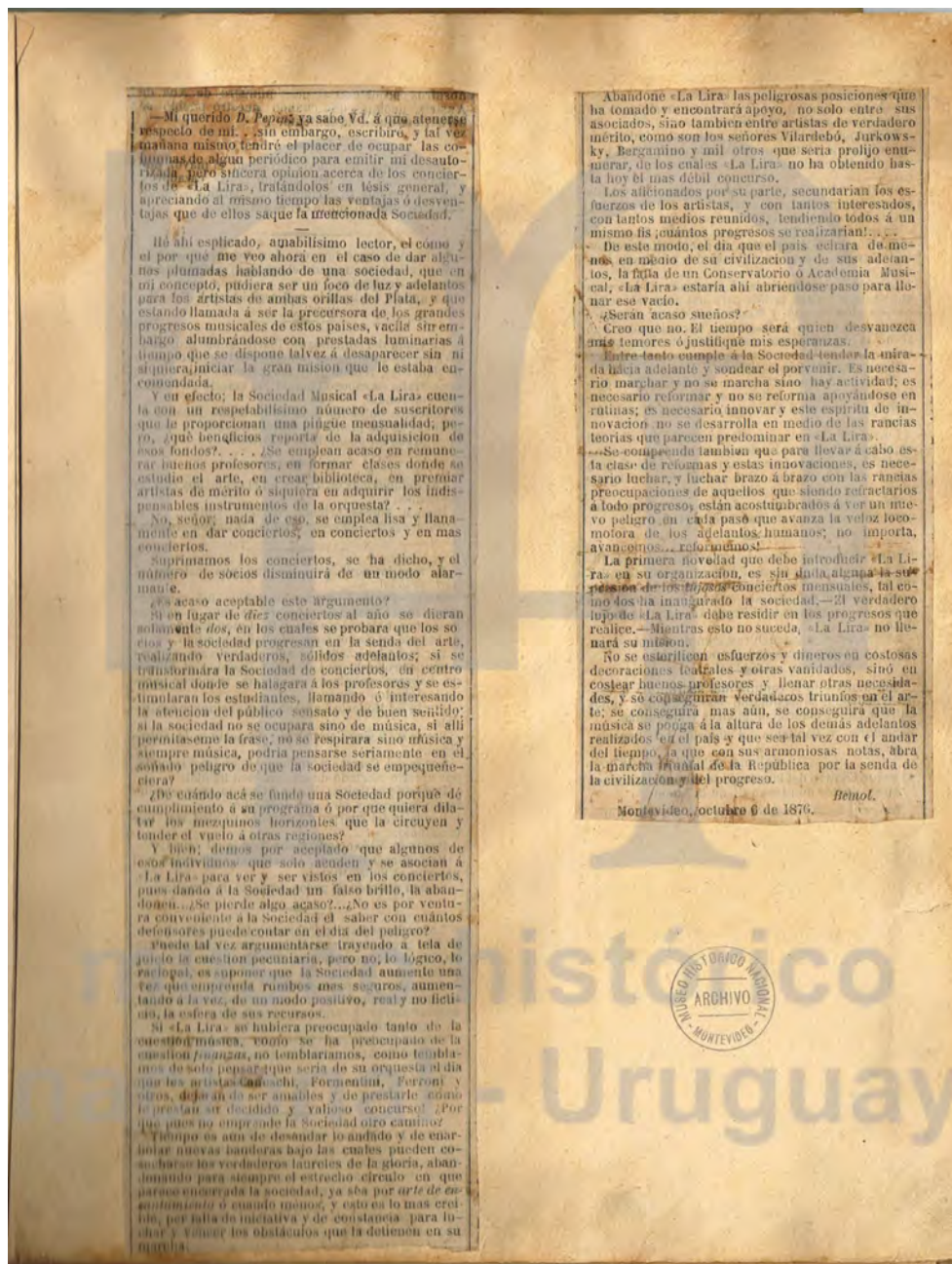


Figura 144. Críticas a La Lira como sociedad musical,
Antonio Camps, *La Colonia Española*
(Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

De esta forma, describe cuatro pautas que, bajo su punto de vista, debían tener las composiciones de canto infantil. Establecía que: 1) las melodías fueran “agradables, sencillas y correctas”; 2) no forzar el instrumento, que el niño no se vea limitado vocalmente; 3) las letras, para él, era indispensable que fueran adaptadas al público infantil; y 4) por último, la premisa de

que las niñas debían entonar las melodías más dulces y suaves, haciendo los niños las marciales o espirituosas. Recomienda la práctica de que el niño cante de oído y al unísono⁷⁸.

Más adelante, Camps realiza referencias claras a las Instituciones para que buscaran soluciones respecto a la interpretación de los cantos infantiles. Escribe al Ministro de Cultos e Instrucción Pública indicando qué medidas se pueden adoptar:

Obsérvale: que la adquisición de buenos cantos infantiles y la elección de profesores de música inteligentes en el ramo, no debe preocuparle, desde que lo natural en estos casos es el concurso.

Refiérele: que el canto es para los niños un deleite inmenso, provechoso, tanto que los entusiasta extraordinariamente.

Recuérdale: que en esta tierra bendita, a falta de ruiseñores en los campos, podríamos tener miles de ángeles que nos cantaran en el hogar.

Demuéstrale...mira: mejor es que no te canses, porque es probable que no te oiga. Muchas personas me han asegurado que el actual Ministro de C.E.I.P. es un sujeto recto, ilustrado y progresista. Pero ¡ay amigo mío!...el Palacio del Gobierno está muy elevado, mientras que tu voz y la mía son muy bajitas ¿Cómo quieres, pues, que de aquella altura se nos oiga.

Antonio Camps⁷⁹.

Su labor pedagógica se plasmó por escrito en la publicación en 1901 de un *Método de Solfeo escrito expresamente para La enseñanza de la música en las escuelas de instrucción primaria*. Tuvo tan buen recibimiento que se agotó al poco tiempo de editarse.⁸⁰

⁷⁸ Véase anexo 88. Carta de Camps sobre los cantos infantiles, *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

⁷⁹ Notas de Antonio Camps en el diario *La Colonia Española* (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

⁸⁰ Antonio Camps. *Método de Solfeo escrito expresamente para La enseñanza de la música en las escuelas de instrucción primaria*. Montevideo: Imprenta y Litografía "La Razón", 1901. Tenemos la información de la existencia de un segundo volumen, por tanto, estaría publicado en dos partes, (el ejemplar completo se encuentra en el Museo Romántico, Sección de Musicología, Museo Histórico Nacional).

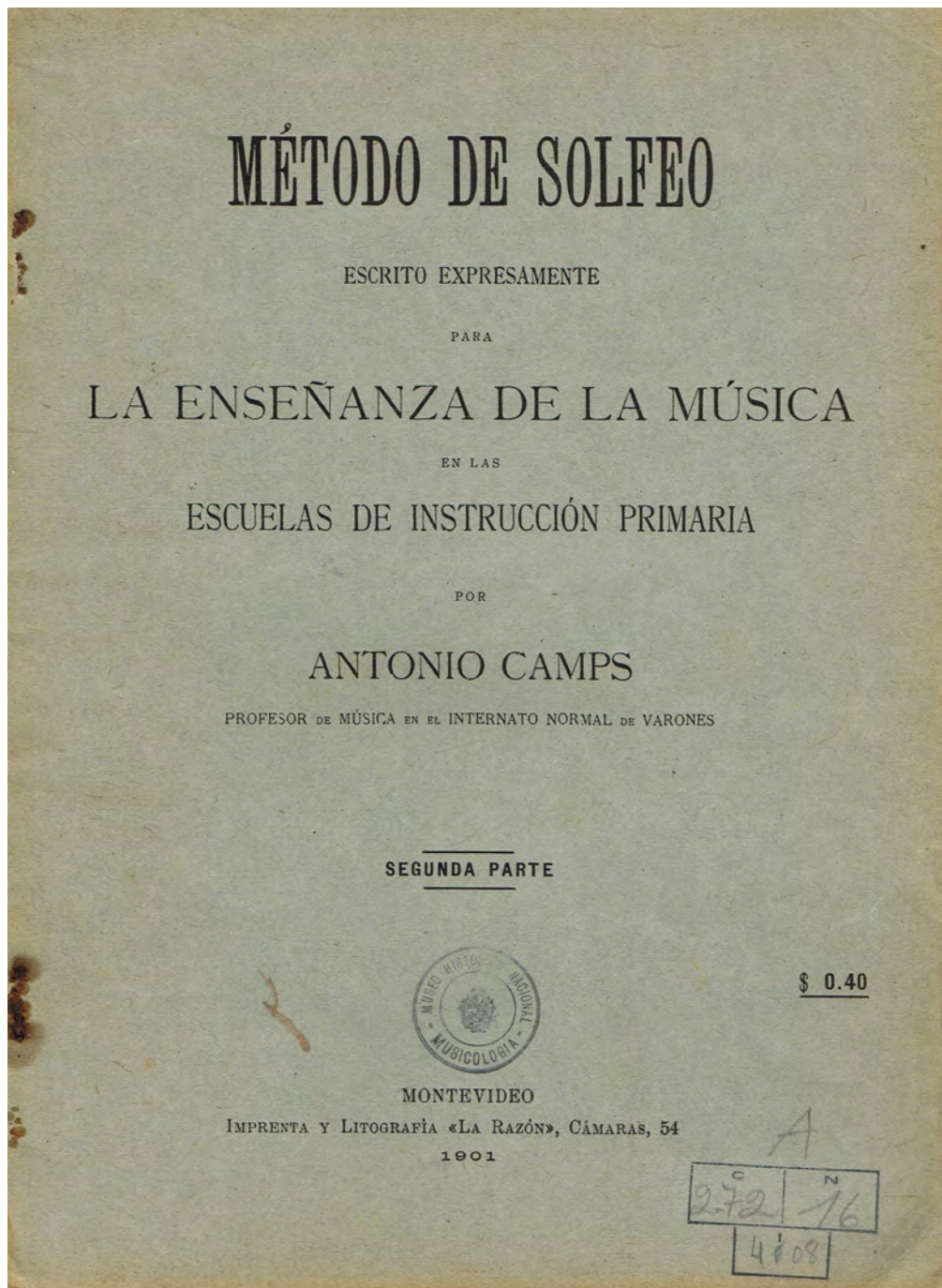


Figura 145. Método de Solfeo escrito expresamente para *La enseñanza de la música en las escuelas de instrucción primaria*, Antonio Camps, profesor de música en el Internato Normal de Varones. Segunda Parte, Montevideo, Imprenta y Litografía “La Razón”, Cámaras, 54, 1901⁸¹.

Un aspecto importante del discurso de Camps es que, si bien la enseñanza del canto en la escuela primaria debe ofrecerse con los mismos procedimientos de calidad que se usaban en los conservatorios y academias de música, el maestro no debe enseñar música ya que: “el que no

⁸¹Método de Solfeo escrito expresamente para *La enseñanza de la música en las escuelas de instrucción primaria*, Antonio Camps. profesor de música en el Internato Normal de Varones. Segunda Parte, Montevideo, Imprenta y Litografía “La Razón”, Cámaras, 54, 1901.

conoce una materia o ignora los procedimientos pedagógicos de que es forzoso valerse para enseñarla no puede ordenar un programa que en el terreno de la práctica de buenos resultados”.

Bajo su criterio, presenta el programa didáctico que él llevaría durante los seis años de enseñanza musical.

1 ^{er} Y 2 ^o CURSO	Educación del oído, de hacerle entonar canciones fáciles, al unísono, utilizando una medida sencilla, el compás binario y realizando una serie de ejercicios de memoria tímbrica para el niño. Así, poco a poco, seguiría enseñando al niño las teorías que correspondieran (las ligaduras, intervalos, calderón, silencios y puntos de repetición)
3 ^{er} CURSO	Practicar matices de expresión, siempre sin abandonar los cantos morales y patrióticos
4 ^o CURSO	Trabajaría las teorías del modo mayor, alternaciones propias y accidentales, cambios de aires y tonalidad, canto con palabras, entre otras materias/ aspectos musicales
5 ^o CURSO	Sumaría a la todo lo impartido anteriormente y ya les enseñaría el modo menor y su escala diatónica, alteraciones de la escala menor, matices, modulaciones y tonos relativos.
6 ^a CURSO	El sexto y último año haría cantar en coro a los niños con ejercicios variados (clave de fa, combinaciones ternarias, dobles alteraciones, etc...)

Tabla 9. Sistema pedagógico⁸²

⁸² Véase anexo 89. Del Maestro CAMPS, Antonio Camps, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Antonio Camps: intensa actividad en la vida cultural uruguaya (1894-1903)

Camps sale de España en una época convulsa y llega a un país que le recibe y le reconoce profesionalmente en varios sectores de la vida cultural. Se convierte así en un artista de gran influencia en el ámbito cultural: en la música, en la educación e incluso en la política. Son varios los acontecimientos culturales y sociales en los que toma parte de forma activa. A continuación, haremos referencia a los más significativos.

Gracias a la Revista *Montevideo-Colón*⁸³, con un solo número, dedicada a la celebración del las fiestas del Centenario, se reconocía a Antonio Camps entre los músicos e intelectuales más brillantes de su época, entre los que también se consideró a León Ribeiro, Luis Sambucetti, Adolfo Piñeiro, y el compositor y pianista italiano Camilo Giucci, entre otros⁸⁴.

Su presencia en los actos del IV Centenario del Descubrimiento de América quedó recogida en la prensa del momento. Realizó una serie de conferencias en el Centro Catalá sobre la ópera *Lohengrin* de Wagner, siendo la primera vez que se llevaba a cabo la defensa pública de la obra del músico alemán en Montevideo y, por otro lado, fueron reconocidos los comentarios que realizó en relación al estreno de la ópera *Colón* de León Ribeiro en el Teatro Solís de Montevideo con motivo de la celebración del IV Centenario. El acto tan indicador se llevó a cabo en el principal coliseo de la ciudad con motivo de la significación de la unión entre los dos mundos, la reivindicación del pasado hispánico para unir el presente en esos valores identitarios y, cómo no, la música serviría de vía directa para transmitir ese mensaje. La velada literario-musical tuvo lugar el 21 de octubre de 1892 con el estreno de la ópera mencionada de Ribeiro y la sinfonía *Zoraya* de Antonio Camps. Junto al inicio del acto con el canto del *Himno Nacional* y los discursos de rigor, se llevaría a cabo en este primer acto el poema sinfónico de Camps, el segundo acto la ópera *Colón*⁸⁵. Los comentarios a la obra de Ribeiro fueron realizados por el propio Camps:

El *Colón* de Ribeiro representa el amanecer del arte músico entre nosotros, siendo el precursor toque de Diana, que nos anuncia ya el alba de nuestra ópera nacional. Toque precursor he dicho, porque no pueden considerarse como obras musicales la

⁸³Revista *Montevideo-Colón*, Montevideo, número único 1492-1892.

⁸⁴JULIÀ SEGUÍ, Gabriel. *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (en prensa).

⁸⁵JULIÀ SEGUÍ, Gabriel. *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (en prensa)

generalidad de esos engendros de torpe origen que casi todos los días se dan a la publicidad con carátulas preciosas y títulos retumbantes.

Este divino arte por llegar aún, puesto que esos mamarrachos no son música y es, repito, el *Colón* de Ribeiro la primera obra de aliento que nos anuncia su venida. Contiene en cambio muchas bellezas, que a voz en cuello gritan diciendo que su autor tiene genio; que ha estudiado contrapunto muchos años, que entre los autores célebres que admira, no tiene como ídolo a ninguno de ellos, que no desdeña las bellezas de la melodía italiana, ni rechaza la escuela wagneriana; que no es híbrida su música de las dos escuelas, sino música propia, y que le esperan días de gloria si continua estudiando siempre con el mismo entusiasmo que profesa hoy por el divino arte de Beethoven. Y si me atrevo a afirmar todo lo que dejo dicho es porque, aunque haya oído el *Colón* completamente mutilado, no he dejado sin embargo, de haberle visto las patas a la sota⁸⁶.

Además de los artículos mencionados, Camps también dedicó una columna a la obra de Ribeiro antes de su estreno, probablemente en el diario *La Colonia Española*. Aquí, expresaba la brillantez de la obra del compositor uruguayo habiendo sólo escuchado unas partes que el propio Ribeiro le había interpretado al piano. Bajo el título *Nadie es profeta en su tierra*, Camps lo defendía como el músico incomprendido por la sociedad y los expertos expresando que no llegaba a entender cómo Ribeiro no era ya un compositor profesionalmente reconocido. De nuevo viene a utilizar este pretexto para exponer su propio caso como compositor sin el reconocimiento que merecía. Él era un compositor que no había sido considerado ni en España ni en Uruguay y creemos que este hecho era el motivo perfecto para expresar su propia situación profesional como compositor. Respecto a la ópera *Colón*, Camps, a pesar de no haber escuchado aún la obra completa, alaba las composiciones armónicas del prelude de la misma bajo su punto de vista, compuestas de tal manera que producen un “efecto magistral”. Tilda la composición de magistral y agradable y la juzga de manera imparcial sin involucrarse de manera personal en ningún momento. Pero también realiza una crítica a la obra; para él, su defecto estaba en la carencia de la perfecta unión entre la poesía y la música, pese a la brillantez de las melodías. Así, afirma:

⁸⁶ MANZINO, Leonardo. “La música uruguaya en los Festejos de 1892 con Motivo del IV Centenario del Encuentro de dos mundos”. En *Revista de Música Latinoamericana*, vol.14. No. 1. P.113.

Resumen: “El Colón” del Mtro. Riveiro es lo que llaman los italianos un “capo lavoro”. Encierra lunares como no las dejan de tener todas las obras humanas. Pero, si estos son pequeños y las bellezas son muy grandes ¡bendita sea la obra y bendita sea hasta la madrecita del autor! Como diría un andaluz⁸⁷.

En otro artículo, Camps hace mención al estreno de la citada composición de Riveiro. Esta crítica parece más libre, menos institucional, y en ella alude al costoso esfuerzo y a los obstáculos que los compositores noveles deben superar para llevar a cabo el estreno de sus obras. Alude a Riveiro como el impulsor de la ópera nacional en Uruguay, y habla del genio del autor aunque también refiere algunos defectos de la composición. Con más detalle, afirma:

Queda entonces el teatro en sepulcral silencio y se oyen con religiosa atención todas las notas, todos los giros, todas las cadencias, aspirándose una savia deliciosa, un néctar riquísimo, un no sé qué celestial, que desprendiéndose de aquellas cuatro cuerdas, van a parar directamente al corazón de los espectadores⁸⁸.

Camps fue partícipe activo en el proceso de crecimiento urbanístico y paisajístico de Montevideo a través de su obra *El Himno al árbol* compuesta en 1900 para los festejos del primer “Día del árbol” celebrado en la capital uruguaya, con motivo de la plantación del Parque Urbano. En este periodo de comienzos del siglo XX, Montevideo va a vivir un proceso de desarrollo urbanístico en el que se producirá el cambio de una ciudad anclada en el pasado colonial a la creación de una ciudad moderna. Con ese ideal de democratizar el espacio urbano y de mejorar las condiciones de vida del ciudadano montevideano, se plantea el proyecto de Batlle (1911-1915) en la creación de zonas verdes en la nueva urbe. La idea de abrir la ciudad a la exportación, al puerto, acentuó el interés de la creación de un gran parque en el centro urbano de la capital uruguaya. Además de los valores sociales que se le atribuían a la construcción de un gran parque, la higiene, pasaba a ser el nuevo pulmón de la ciudad, se convertía en el lugar de nivelar los diferentes estratos sociales donde todo el mundo podría disfrutar del espacio por igual sin existir diferenciación social. Para la idealización del Parque Urbano, como se llamaría originalmente el Parque Rodó, se contrató a un técnico paisajista francés, Charles Racine, quien llevó el proyecto a cabo. Posteriormente, se contrataría a Carlos Thays para la ampliación del mismo⁸⁹.

⁸⁷ Véase Anexo 90. Comentario de Antonio Camps sobre la ópera Colón de León Riveiro, *La Colonia Nacional*(Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

⁸⁸ Comentarios de Antonio Camps tras el estreno de la ópera Colón de L. Riveiro, aproximadamente en octubre de 1892, tras el estreno de la misma. *La Colonia Nacional*,(Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

⁸⁹ TORRES CORRAL, Alicia. *El paisaje y la mirada: historia del Parque Rodó 1896-1930*, Montevideo: Cal y Canto, 2000.

En este contexto, se creó el *Himno al Árbol* de Camps para la plantación de los árboles, eucaliptos en tal acto. El 18 de septiembre de 1900 se congregó a la población y a los alumnos de las escuelas públicas que llevaron a cabo un festejo totalmente educativo: la plantación de eucaliptos del Parque Urbano. Se llamó la “Fiesta de los Árboles” y consistió en un desfile de carros alegóricos que hicieron una procesión desde la calle 18 de Julio, Rivera y Jackson desde Plaza de Independencia hasta el citado parque.

Una vez allí, los niños plantaron alrededor de cuatrocientos árboles, facilitados por la Dirección de Parques y Jardines, auxiliados por funcionarios de dicha dependencia y bajo la dirección del jardinero Jefe del Jardín Botánico, Charles Racine. Los festejos adquirieron ribetes de conmemoración patriótica y algunos llegaron a proponer que ese día fuese declarado feriado, ya que la fecha elegida coincidía con la celebración de la paz de la última revolución – Pacto de la Cruz, 18 de setiembre de 1897-⁹⁰.

A dichas celebraciones se sumó la lectura del poema *Leyenda Patria* de Juan Zorrilla de San Martín y la composición de la obra de Camps. Al acto fueron invitadas además, las colectividades extranjeras donde cobró gran importancia la presencia española que presentó su propio carro alegórico. Éstos simbolizaban las diferentes divinidades asociadas a la agricultura, como el carro de los españoles que representaba a Silvano, acompañado de un séquito de ninfas, el Carro de Ceres, el Carro de Flora, entre otros. Pero el mal tiempo hizo que se estropeará el acto y no pudieron evitar que el desastre sucediera, pero de forma apresurada llegaron al Parque ⁹¹.

En la revista *Mundo Uruguayo* de 1945, también se rememoraba el acontecimiento haciendo hincapié en que era la primera vez que se realizaba una fiesta de este tipo. El artículo comienza con la descripción de la importancia del desfile donde los niños y los profesores o familiares irían caracterizados como personajes griegos, en una procesión con carros alegóricos, partiendo de la Plaza Independencia. Este artículo también nos aporta información muy detallada al respecto sobre quiénes participaron en el acto: Las Escuelas de la Capital, las bandas del Ejército, autoridades gubernamentales, los escolares y los militares. El acto quedó aprobado por Ley el 30 de julio de 1900. Además de constituir una celebración de carácter pedagógico, en defensa de la

⁹⁰ Ibídem, p. 32

⁹¹ Ibídem, p. 52.

naturaleza y del desarrollo de las zonas verdes en la ciudad por intereses políticos y urbanos, también constituyó un hito en la fundación del Parque Urbano dándole hoy día el aspecto que tiene el Parque Rodó con sus plantaciones frondosas. Presidía el acto que recorrería de Plaza Independencia al Parque Urbano, la Academia Militar, seguidamente, el carro de Cibeles con los alumnos vestidos a la griega y seguidamente el grupo de escolares del Instituto Normal de Varones dirigidos por la maestra Aurelia Viera. El carro alegórico denominado Flora iba ocupado por los niños de la región italiana y los alumnos de la Escuela Italiana dirigidos por la maestra María Manrupe. Continuaban el desfile los carros de Silvano (españoles) y el de Ceres, el carro de los alemanes, y el Pomona, en el que iban los niños ataviados a la antigua moda francesa. La cabalgata iba acompañada por una banda de la Escuela de Artes y Oficios, de los Talleres de Don Bosco, entre otros. El gran contratiempo fue la lluvia que desmereció los trajes y las carrozas pero les atrapó una vez desarrollado el cortejo⁹².

Además, la celebración tuvo repercusión en ciudades del interior del país como en Salto, donde se realizó un desfile y el *Tedéum* correspondiente, saliendo todo el pueblo a las calles para celebrar el acto religioso. De la región de Florida también se describirán la agrupación de preciosas niñas vestidas de diosas en alegoría a la celebración de la fiesta del árbol mientras que en Colonia se disponía a hacer lo mismo diciendo el corresponsal de la revista *Rojo y Blanco* así: “ninguna otra ha alcanzado en esa ciudad, éxito igual, hasta ahora. (...) a este éxito han contribuido, repetiremos, pueblo y autoridades cuyos esfuerzos comunes han podido palparse tanto en los detalles como en el conjunto. También en Pando se recoge testimonio de esta fiesta, por lo que podemos afirmar que tuvo una gran repercusión el mencionado acto en todo el país. Todos los departamentos lo celebraron con los medios que disponían, realizando notables festejos a la vez con gran carga patriótica, además del acto educativo y cívico, y en Salto, de carácter religioso⁹³.

⁹² SICARDI, Hamlet. “Allá por 1900 en el Parque Urbano: La primera fiesta del árbol”, *Mundo uruguayo*, Montevideo, 11 de Septiembre de 1945.pp.56-57.

⁹³ Revista *Rojo & Blanco*, Montevideo, 17 de junio de 1900.

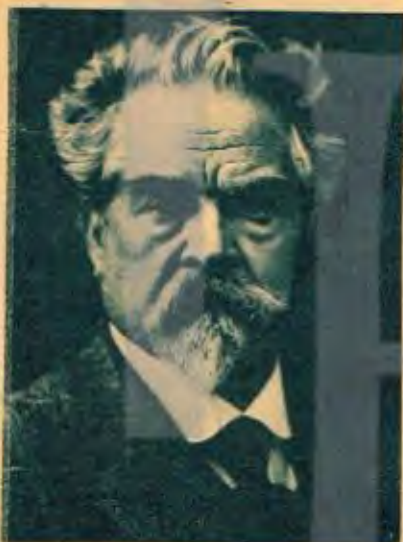


ALLA POR EL 1900, EN EL PARQUE URBANO:

LA PRIMERA FIESTA DEL ARBOL

Con carros alegóricos y escolares vestidos de griegos, la columna partió de la Plaza Independencia

por HAMLET SICARDI



Juan Zorrilla de San Martín, autor del Himno al Árbol, cantado aquel día por todos los escolares de la capital.

(autor de la letra)



LA primera Fiesta del Árbol, tuvo lugar en nuestra ciudad — y también en algunos Departamentos del Interior — el martes 18 de setiembre de 1900.

Ahora que se ha ido en columna cívico-escolar hasta el Parque Rodó, a evocar frente a los árboles cincuentenarios, el acto de su fundación, entregando a su vez a la tierra fecunda un nuevo árbol simbólicamente plantado por el Presidente Batlle Berres, recordemos a ligeros trazos, en qué consistió la fiesta del 900, en la que otro mandatario — don Juan Lindolfo Cuestas — llenó análogamente la simbólica función.

PREPARATIVOS...

Largos fueron los trabajos preparatorios de la Fiesta del Árbol.

La participación de las Escuelas de la Capital, de las bandas del Ejército, la planificación de un gran desfile con carros alegóricos, la erección de un monumento en el entonces Parque Urbano, determinó una serie de preparativos y ensayos, de los que participaban las autoridades gubernamentales, las escolares y las militares.

Por ley del 30 de julio se instituyó el Día del Árbol.

Y por resolución legislativa promovida por don José Batlle y Ordóñez, se declaró feriado el martes 18 de setiembre de 1900, fecha señalada para la realización de una ceremonia, que aparte de su significación trascendente desde el punto de vista pedagógico y sus alcances de principios de forestación, tenía la inmediata de "fundar" realmente el Parque costero, puesto que fueron los árboles plantados por escolares en aquel histórico día, que el "Urbano" de entonces se embelleció como vemos al "Rodó" de nuestro tiempo.

Don Juan Lindolfo Cuestas, Presidente de la República, que inauguró la Fiesta del Árbol en el Parque Rodó, el 18 de setiembre de 1900.



El palco oficial, levantado sobre la calle Asamblea, mirando a las canteras, fue construido bajo la dirección de don Félix Elena.

La Comisión a cuyo cargo corrieron las tareas de organización estuvo integrada por los ciudadanos Gregorio L. Rodríguez, Ministro de Fomento, José Requena Cordero, Cornelio Cantera y Domingo Laporta.

EL DESFILE DESDE LA PLAZA INDEPENDENCIA

Exactamente a las tres de la tarde, se puso en marcha desde la Plaza Independencia, la columna que se encaminaba hacia el Parque Urbano — esto de "parque" sólo tenía entonces un sentido puramente nominal — y que estaba integrada por bandas militares, Escuelas Públicas, Institutos de enseñanza privada, carros alegóricos y una gran cantidad de público.

Respecto la marcha, un piquete del Escudrón de Seguridad, según los cadetes de la entonces Academia Militar y de inmediato el carro "Cibeles", ocupado por escolares vestidos a la griega.

Seguidamente, marchaba el Instituto Normal de Varones y grupos escolares dirigidos por la maestra Aurelia Viera. Una banda militar precedía a un gran vehículo en el que una gigantesca palmera era transportada para plantarla en donde había sido enterrado La Estanzuela. Los boyeros ostentaban atavíos de estilo griego.

El carro alegórico "Flora" iba a continuación, ocupado por muchachos con trajes regionales italianos; seguía la Escuela Italiana con su alumnado y los grupos dirigidos por la maestra María Manrupo.

La Banda de Música de los Talleres de Don Bosco separaba a esos escolares del carro "Sívano", viniendo luego la Banda del 3º de Cazadores y después del carro "Ceres", el Carro de los alemanes y el "Pomona", en el que viajaban niños ataviados a la moda de los antiguos campesinos franceses.

La banda de la Escuela de Artes y Oficios desfilaba marcialmente, al frente del alumnado de aquel Instituto.

DOS CONTRATIEMPOS

La gran Fiesta del Árbol tuvo dos contratiempos.

Uno, acaecido al poco trecho de iniciada la marcha desde el centro, sólo significó una demora prolongada en el viaje hacia la otrora desolampada Estanzuela. El otro suceso, tuvo al más trascendental.

Una lluvia, que había amonestado toda la tarde y que en algunos momentos llegó a materializarse en forma de leyes garfías, se precipitó en instantes en que eran plantados los árboles por parte de los escolares, desluciendo un tanto la ceremonia tan esmeradamente preparada.

Figuras 146. "Fiesta al árbol", Revista Mundo Uruguayo, 1945. pp.56-57.

La columna, a cuyo paso la gran urroja-
da flores desde los balcones, siguió por
18 de julio, tomó fuego por Jackson, y al
llegar a la playa, se reorganizó sobre la
base de la marcha a pie de los ocupantes
de los carros.

Junto al gran palco, que a poco fué ocupado por el Presidente de la República, señor JUAN LINDOLFO CASTAÑAS, Ministros de Estado, autoridades e invitados especiales, se habían erigido dos estatuas.

Una simbolizaba la Abundancia y la otra la Agricultura.

En ocasión de la conmemoración de los actos del año 900 que tuvieron lugar el pasado sábado en el mismo lugar, ya con los árboles plantados por los escolares de la época convertidos en inmensas plantas, se redifinió un hito que en aquellos días alcanzara singular significación.

Nos referimos al canto escrito especialmente para esa ceremonia por el poeta don Juan Zorrilla de San Martín, y que comienza así:

Plantemos nuestros árboles
la tierra nos comida;
plantando cantaremos los himnos de la
vida...

La música había sido compuesta días antes, por el maestro don Antonio Campa, y el Himno al Arbol fué cantado por los millares de escolares asistentes a la fiesta del Parque Urbano, bajo la dirección del mismo Campa.

Bajo un cielo plomizo, la banda del 17 de Cuadros dió comienzo a las cinco y media de la tarde, a la ejecución del Himno Nacional.

De inmediato, comenzase la parte co-
toria.

Los discursos estuvieron a cargo de tres oradores. Por el Gobierno habló el Ministro de Fomento, doctor Gregorio L. Rodríguez.

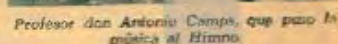
También usaron de la palabra, destacando como aquel Secretario de Estado, la trascendencia educativa, simbólica y patriótica de la ceremonia, don Abel J. Pérez y el señor Lorenzo Lengua.

Cantado, como declamamos líneas más arriba, el Himno al Arbol por el alumnado escolar, éste inició el pasaje frente al palco oficial, entregando cada Escuela un ramo de flores al Presidente Cuestas.

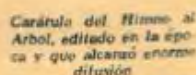
De cada Instituto, se desprendieron dieciséis alumnos, y a una señal preestablecida, estos grupos iniciaron por toda la zona que ahora abarca el Parque Rodó, y en el que sólo había unas cuantas decenas de árboles ya entonces existentes allí desde los tiempos en que el paraje era lavandaria, conociéndolo por La Estanzuela, la plantación de los árboles que le habían sido entregados.

Entretanto, las bandas ejecutaban música marcial, y por algunos de los escasos caminos del paisaje, desfilaron, llevando a los niños ataviados con los trajes de griegos, franceses e italianos clásicos, los carros que representaban los alegorías que se habían denominado "Ceres", "Flora", "Pomona", "Silvano" y "Cibeles"...

Y bajo una lluvia persistente que se ampeñaba en deducir una ceremonia preparada con tanto afán, se terminaron de entregar a la tierra aquellas débiles varitas que cincuenta años más tarde forman el acervo forestal del Parque Rodó...



Medalla conmemorativa de la plantación de los árboles en el Parque. Se acuñaron de oro, plata y bronce, para recordar la trascendental fiesta. (Propiedad de la señora Ángela Cuevas de Grunwaldt).



Trajes de gringos que usaron los escolares montevideanos que ocupaban algunos de los carros alegóricos que integraban la columna que desde la Plaza Independencia fue bajo una lluvia de flores hasta el entonces Parque Urbano a plantar los ahora árboles seboles de aquel paseo.



415

De nuevo Camps es el encargado de dirigir a los 2000 niños que se reúnen, formando parte de seis escuelas en la Plaza Independencia para cantar el *Himno a la Bandera*⁹⁴.

Camps ocupó su puesto en la tarima, en medio de la muralla infantil, y pocos momentos después de las dos de la tarde, las dos mil voces se alzaban entonando el Himno Nacional, que el pueblo escuchó silencioso, para prorrumpir luego en aclamaciones patrióticas y entusiastas. Tenían vibraciones especiales aquellas voces, ecos extraños, lejanos, que insensiblemente llevaban el espíritu a muchos años atrás, a otros días de grandes angustias, de cruentas luchas, por la libertad y por la independencia. Después del Himno Patrio se escuchó con igual religiosidad el canto a “La Bandera”, de frase viril y sentida, y del que es autor el mismo maestro Camps⁹⁵.

Tras los cantos, se llevó a cabo el desfile de los niños y los militares, mientras la banda tocaba la marcha *Rojo y Blanco*. La Revista *Rojo y Blanco*, conservada en el Archivo Camps del Museo Histórico Nacional, aporta el dato de las escuelas que participaron en el evento: “Escuela de 2ª. Camps compone en este caso y de nuevo, en un mismo año música patriótica para los niños, entre otras escuelas...”. Nuestro autor realizó unas reflexiones sobre el acto que publicó, como venía haciendo, en el diario *La Colonia Española*. En este artículo demostraba su gratitud y emoción tras haber dirigido el acto y haber vivido la buena recepción y emoción de la población que acudió a la Plaza Independencia. Así, afirmaba:

Aún siento estremecerme de júbilo, cuando acude a mi memoria el recuerdo de aquella falange de niños, que con sus cabecitas descubiertas, sus candorosas frentes levantadas y sus angelicales vocecitas; infundían en el corazón de todos los que presenciaban tan solemne acto, los nobles sentimientos de paz y de verdadera unión fraternal.

⁹⁴ Véase anexos 91 y 92. “Las fiestas Patrias. Los primeros festejos”, revista *Rojo & Blanco*, Montevideo, 17 de junio de 1900.

⁹⁵ Revista *Rojo & Blanco*, Montevideo, 17 de junio de 1900.

Y recuerdo también, que aquella nota vibrante, imponente, patriótica, y la más hermosa del gran aniversario, dadas por las escuelas públicas en la Plaza Independencia; fue producida sin obstáculos; sin peligros; sin fatiga de los niños; y con todo el respeto debido, a las señoritas maestras que les acompañaban⁹⁶.



Figura 148. Revista *Caras y caretas* de Buenos Aires, agosto, 1900.

⁹⁶ Camps. Reflexiones acerca de los cantos patrióticos. (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Camps pensaba que estas celebraciones patrióticas que involucraban a las escuelas públicas enseñaban a los niños y a las masas populares valores como el respeto los semejantes y ensalzaría, como no, los valores patrióticos.



Figura 149. Foto Camps dirigiendo a los niños , *La Bandera*,
(revista *Caras y Caretas*, Montevideo, 1900).

Dedicó un paso doble militar para banda, con motivo de los festejos para el aniversario patrio, a la *Revista Rojo y Blanco* y fue publicado en la misma. Esta noticia se adjuntaría al artículo de *La Bandera* del 25 de agosto de 1900. En la Figura 151, podemos ver el ensayo de los dos mil niños de las escuelas dirigidos por Camps en la Escuela de Aplicación. Luego serían acompañados en el desfile por la Banda del 1^a de Cazadores.



Figura 150. Antonio Camps dirigiendo a los niños el Paso Doble Rojo Y Blanco, (revista *Rojo y Blanco*, Montevideo, 1900).

Su faceta como crítico musical

Antonio Camps desarrolló una importante labor como crítico musical; sus críticas se publicaron principalmente en el diario *La Colonia Española*. También encontramos un artículo en *Montevideo Musical* y sabemos de sus escritos referidos a la ópera *Colón* de León Ribeiro (1892) en el diario *La Razón*⁹⁷. Con todas estas aportaciones y alguna alusión que se había hecho al respecto en la revista *Mundo Uruguayo*, hemos podido constatar que él ejerció también esta actividad a través de diferentes columnas publicadas en distintos diarios uruguayos. Tras el pseudónimo de *Bemol* (alteración muy presente en sus composiciones), encontramos a un crítico audaz y sincero, centrado en ayudar a mejorar el sistema educativo y a generar en el país mejores músicos e interpretaciones de las obras:

Por otra parte, no creemos que quien más quiera a los artistas, sea el que más los adule y sin motivo los aplauda. Muy al contrario; ellos son a nuestro modo de ver, sus más perjudiciales enemigos, porque no solo les impiden seguir adelante en la

⁹⁷ Varios de estos artículos se encuentran en los fondos de la Biblioteca Pablo Blanco (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

escabrosa senda del arte, sino que también hacen nacer en ellos un orgullo loco y despreciable⁹⁸.

Hizo críticas musicales destacadas como a la puesta en escena en el Teatro Solís de Montevideo por primera vez de la ópera en tres actos *Le Donne Curiose* del Maestro Usiglio. Su tono es sereno y sincero, siempre desde la mayor humildad y respeto a los artistas. De nuevo realiza una crítica a la sociedad uruguaya, haciendo hincapié en el sector más poderoso y en los empresarios teatrales que no apoyaban a las compañías y a los músicos montevideanos para poder interpretar obras de calidad⁹⁹. También presenta comparaciones técnicas de partes musicales con obras de otros compositores, movimientos musicales y recursos¹⁰⁰.

En otras críticas observamos un tinte más cómico, como en la representación en el Teatro Solís de la opereta *La hija de Mma. Angot*, llevada a cabo por el empresario Raineri. Con tono divertido habla de la obra como la conjunción de mujeres hermosas que se reunieron en el teatro Solís. Expone la puesta en escena de los personajes y comenta el lujo y la suntuosidad de los trajes y decorados, dejando a un lado las apreciaciones musicales. Podemos por tanto comprobar la versatilidad de Camps en la realización su labor crítica¹⁰¹.

Camps también mostró su opinión sobre el género de la zarzuela. Se conserva su crítica sobre la interpretación de *La Tempestad* de Ruperto Chapí, representada en el Teatro Cibils¹⁰². De nuevo manifestaba el respaldo y defensa de los autores españoles y la gran calidad de sus obras. Defiende que los compositores de zarzuela también pueden realizar dramas y que dicha obra, junto con *El anillo del hierro*, *La Guerra Santa* o *El Salto del Pasiego*, respondía a esta premisa. Alaba el hecho de que sea un género musical querido por el público uruguayo. No deja de ser crítico con los aspectos musicales, haciendo referencia a la falta de algunos elementos en la

⁹⁸ Notas de prensa Antonio Camps, en las que aparece con el pseudónimo “Bemol”, publicadas en la prensa histórica (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

⁹⁹ Véase anexo 93. Crítica a *Le Donne Curiose* (estimamos que podría corresponder al diario *La Colonia Española*, Montevideo, s/f. (Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

¹⁰⁰ Notas de prensa Antonio Camps, con el pseudónimo de “Bemol”, publicadas en la prensa histórica, (estimamos que podría corresponder al diario *La Colonia Española*, Montevideo, s/f. Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

¹⁰¹ Notas de prensa Antonio Camps, con el pseudónimo de “Bemol”, publicadas en prensa histórica, publicadas en la prensa histórica, (estimamos que podría corresponder al diario *La Colonia Española*, Montevideo, s/f. Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

¹⁰² Véase anexo 94. Crítica a la zarzuela *La Tempestad*, (estimamos que podría corresponder al diario *La Colonia Española*, Montevideo, s/f. Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

orquesta, como la ausencia de “timbalitos” o más violas debido a que la orquesta era muy reducida.

La ópera fue también objeto de sus críticas. Comenta la representación en el Teatro Solís por la compañía Ferrari de las óperas *Don Carlos* de Verdi y *La Gioconda* de Poncielli, sin analizar cuestiones técnicas. En sus apreciaciones sobre las óperas *L'Arlesienne* de Bizet y *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, elogia la labor de los músicos y en ocasiones, hace referencia a los cantantes sin reparar en la orquesta. Encontramos críticas de las funciones de *El Barbero de Sevilla* y de *Aída* que se llevaron a cabo en el Nuevo Politeama y donde de nuevo, Camps hace referencia a los cantantes sobre cuestiones interpretativas y vocales.

Su amor por la obra wagneriana, además de quedar plasmada en muchas de sus composiciones, también era un hecho que manifestaba públicamente. En una crítica sobre la representación de *Lohengrin* en 1892 en el Teatro Solís hablaba así de la composición¹⁰³:

¡Cuánta riqueza de armonía! ¡cuántos diseños melódicos! ¡cuántos efectos orquestales! ¡cuántas combinaciones de timbres entre los instrumentos! ¡cuántas reminiscencias de motivos anteriormente oídos! ¡cuánta belleza en el conjunto! Y, sobre todo... ¡cuánta propiedad en los sonidos con relación a las palabras en que se hallan colocados!¹⁰⁴

Pese a que casi todas las críticas que realizó sobre todo en el diario *La Colonia Española*, eran dirigidas a teatro musical, ópera, opereta, o zarzuela, también hemos encontrado en el Archivo del MHN una crítica sobre el papel de las orquestas en Montevideo. Pone en evidencia el desorden y la desestructuración que existía en la organización de las mismas. Critica que se traigan músicos extranjeros mientras se les quita trabajo a los músicos nacionales y realiza un llamamiento a los músicos de las orquestas para que se valoren más como profesionales. Como solución, propone que se cree una institución para que pudieran defender sus derechos y sus garantías salariales, así como una mejor valoración profesional. Finaliza el artículo haciendo referencia a las pautas para fundar una asociación benéfica que deberían estar claras y a la elaboración de los estatutos para una asociación de músicos que les permitiera ayudarse entre ellos.

¹⁰³ Véase anexo 95. Crítica de la ópera *Lohengrin* en el Teatro Solís, 31 de Agosto de 1892 (estimamos que podría corresponder al diario *La Colonia Española*, Montevideo, s/f. Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

¹⁰⁴ Crítica sobre *Lohengrin*, Antonio Camps (31 de Agosto de 1892) (estimamos que podría corresponder al diario *La Colonia Española*, Montevideo, Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).



Figura 151. Imagen de una orquesta en época de Antonio Camps
(Archivo de la Imagen y la Palabra de Montevideo, SODRE).

Camps no es ajeno a la situación que se vive en España en relación a la escasa valoración de la ópera nacional. Reflexiona sobre el hecho de que en España no se lleven a cabo composiciones de teatro musical que no sean zarzuelas, sainetes, seguidillas o teatro lírico popular. Aclama el anhelo que tiene por poder demostrar que en España hay compositores muy bien preparados que podrían realizar óperas como las que se estaban llevando a cabo en Italia, Alemania o Francia. En parte, él expone su propia experiencia, ya que él presenta su ópera *La Gitana* al Teatro Real de Madrid, pero no obtiene ningún respaldo:

El autor de una ópera ¡ah!... el autor de una ópera, con su partitura debajo del brazo, va de puerta en puerta a las casas de aquellos que de mil modos podrían (si se dignaran a hacerlo), tenderle una mano protectora, hasta que uno de ellos le permite y le incita a que le haga oír su nueva ópera, - Para ello, dice dándose importancia, convidaré tal tía a mis relaciones. Venga, pues, y hallara quien sepa apreciar el mérito de su obra. Porque ha de saber usted, que todos son, hombres que poseen mucho dinero y.. ¡ vamos! Que saben apreciar lo bueno.

Continúa Camps detallando la situación que viviría un joven compositor al presentar su opera al empresario teatral, de las dificultades a las que se enfrentaría y las apreciaciones, en ocasiones, absurdas que más corresponderían al interés económico que al artístico. Ruega que los altos poderes, las “arcas del Estado” hagan el gesto de apoyar a los músicos españoles al igual que lo hacen con los grandes artistas de las bellas artes. Y propone un posible acuerdo entre empresarios y capitalistas, para que apoyaran llevar a cabo óperas españolas, la ansiada “ópera nacional”¹⁰⁵.

En otro artículo muestra su frustración de nuevo al verse toda la vida estudiando y trabajando sin haber obtenido una satisfacción de que sus obras fueron juzgadas como correspondería por el público. Muestra públicamente que sufre por no ser bien considerado o juzgado por parte de “ciertos desgraciados” (así los llama). Emplea una comparación quijotesca para explicar que no iba dejar de luchar “y aquí me tienen ustedes luchando a brazo partido contra esos molinos de viento, cuyos gigantes jamás veo derribados”. Con ironía, continúa escribiendo:

Pues no duden ustedes, amigos míos, de la felicidad que le está reservada al que como yo se dedica a dar lecciones de piano. “Entre señoritas todo el día, ganarse la vida cantando; siempre a vueltas con la músicas”...Qué felicidad eh? Ya ven ustedes que todos estos son medios suficientes para pasarse la vida divertido, aunque no se tenga un vintén en el bolsillo o se haya un músico de divertir a la vez para ganarse la vida. Si se dan muchas lecciones ¿cómo se estudia? Si se dan pocas ¿de qué se come?

Vaya, es necesario convenir conmigo, en que el colmo de la felicidad consiste en ser músico de profesión.¹⁰⁶

La prensa era un medio idóneo para que los músicos dieran publicitaran su actividad docente. Camps se anunciaba como “profesor particular”, dirigiéndose a los músicos y aficionados e informandos obre las clases que iba a impartir de composición musical. Para un músico como Camps, cuya meta posiblemente sería la composición de música teatral, era muy difícil abrirse camino profesionalmente y ser reconocido, por lo que, como expresó en uno de sus escritos, se dedicó a la docencia, que también parece que le agradaba y que le dio un gran reconocimiento profesional y donde pudo volcar su ilusión y empeño.

¹⁰⁵ Véase anexo 96. “la ópera nacional en España” (13 de octubre de 1883) diario *La Colonia Española*, (Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

¹⁰⁶ JULIÁ SEGUÍ, Gabriel. *Branques d'unmateixtronc. Elsmenorquins a "Les Amèriques"* (en prensa).



Figura 152. Anuncio de Antonio Camps como profesor de Composición Musical en el diario *La Colonia Española*, 26 feb 1878.

Antonio Camps con otros personajes ilustres de la época

Antonio Camps se relacionó con personajes relevantes del Montevideo decimonónico, en especial, en el ámbito de la cultura y la política. Por la información que hemos encontrado, el profesor era una persona amable y respetable, cariñoso y cercano, además de inquieto y culto. Defendió los ideales y voluntades de la reforma vareliana y, por el contexto cronológico y también por las actas recogidas en el Conservatorio de La Lira, imaginamos que era conocido de Jacobo Varela, el hermano de José Pedro Varela. Ambos, Camps y Jacobo, aparecen en el listado del claustro docente del Conservatorio, Camps como profesor y Jacobo como socio del mismo. Como ya hemos expuesto, las ideas varelianas concordaban a la perfección con las de Camps por lo que no es de extrañar que simpatizaran.

Son muchos los literatos y poetas que se asocian a su figura. Éste empleó los textos de los escritores más ilustres y respetados del momento para añadirles música y adaptarlos a un público infantil, completando valores morales y de respeto. Tenemos los ejemplos de Tomás Claramunt (1847-1914) o Ricardo Passano (1856-1909); ambos habían sido docentes y colaboradores del Conservatorio de La Lira. Claramunt era catalán y se sentía muy identificado con las ideas de la reforma vareliana que también apoyó, al igual que Camps. Se implicó tanto en la causa que realizó una serie de inspecciones y evaluaciones a las instituciones educativas y a los maestros. En 1882 comenzó a dedicarse a la enseñanza privada, dirigiendo el Liceo Montevideano y más

tarde, dirigió el Colegio de San Francisco, además de impartir cursos de contabilidad en la Facultad de Derecho y ser director de la Escuela Superior de Comercio, precedente de la facultad de Ciencias Económicas en Montevideo.



Figura 153. Tomás Claramunt,
(Colección Álbum Histórico, Archivo Nacional
de la Imagen y la Palabra de Montevideo ,SODRE).

Por su parte, Passano, había sido reconocido por la publicación de alguna de sus obras como *La Gitanilla*, rasgo dramático en un acto y en prosa, conservado hoy tanto en el Archivo del Centro Gallego de Montevideo, como en Biblioteca Nacional. Lo escribió en 1897 junto a Luis Bertrán. Curiosamente, en esa misma época, Camps escribiría su primera y única ópera, *La Gitana*, a la que Passano puso el libreto.

No sólo se apoyó en escritores españoles o libretistas italianos para las composiciones de carácter lírico, sino que también se sirvió de la colaboración de escritores nacionales como Orosman Moratorio (1852-1898), quien sería autor de muchas de las letras de sus obras. Moratorio se caracterizó por la creación de temas de carácter gauchesco, fue uno de los fundadores de la revista *El Fogón*, en la que muchos literatos de la época escribían sobre la temática criolla. Se centró en la poesía y en la dramaturgia y fue conocida su obra *Juan Soldao*, llevada a escena por la compañía Podestá-Scotti en Tucumán y después en Montevideo.

LA
GITANILLA,

RASGO DRAMÁTICO

EN UN ACTO Y EN PROSA

POR

LUÍS BERTRÁN Y RICARDO PASSANO

Estrenado en el "Centro Gallego"

LA NOCHE DEL 5 DE DICIEMBRE DE 1897

*Al distinguido autor
Angel R. Chaves
Los Autores*

MONTEVIDEO

IMP. Y LIT. HISPANO-URUGUAYA

Calle Uruguay, 63

1897

Figura 154. Libreto, portada *La Gitanilla*, Ricardo Passano y Luis Bertrán (1897).
(Biblioteca Nacional de Uruguay).



Figura 155. Retrato de R. Passano.

(Colección Retratos, Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra-SODRE. Montevideo-Uruguay).

También debió de tener contacto con su compatriota menorquín Orestes Araujo (1853-1915), maestro, historiador y periodista. Fue otro docente vinculado a la reforma varelana. Desde su llegada a Montevideo colaboró en el diario *La Paz*, fundado por José Pedro Varela y después participó con su hermano Jacobo en la inspección de las escuelas. Escribió el *Diccionario Geográfico del Uruguay* en 1900, una *Historia compendiada de la civilización uruguaya* en 1907, así como varios libros sobre la historia del Uruguay, sus gobernantes y la educación, entre otros temas. Por tanto, Camps se relacionó con ilustres intelectuales que defendían los mismos preceptos educativos y sobre la sociedad en la que vivían.

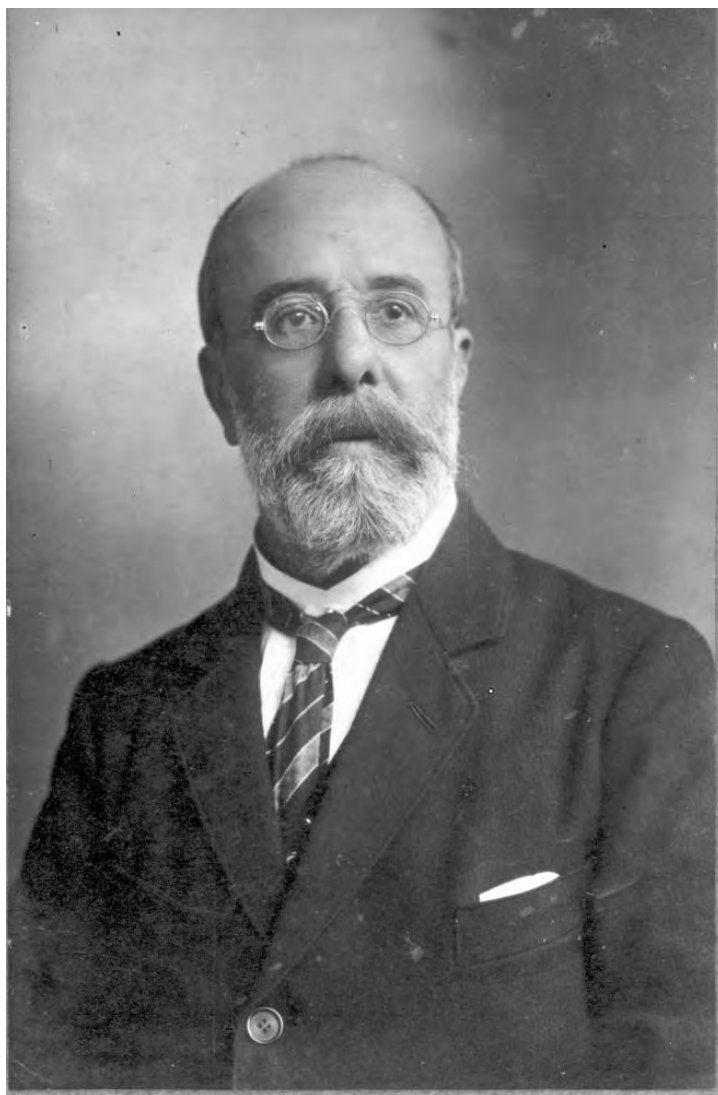


Figura 156. Retrato de Orestes Araujo. Colección Retratos,
(Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra de Montevideo, SODRE).

Por último, tenemos que mencionar la importante relación que mantuvo con el poeta de la patria, Juan Zorrilla de San Martín (1855- 1931). El escritor, poeta, periodista, docente y diplomático uruguayo, de padre español, amaba la cultura, el arte, la literatura española y colaboró con Camps en la realización de la letra del *Himno al árbol*, para los festejos del “Día del Árbol” que tuvieron lugar el 18 de septiembre de 1900 en Montevideo. Zorrilla de San Martín realizó muchos de sus ensayos y obras relacionados con el amor a la patria, los orígenes patricios, dirigidos a los líderes políticos como Artigas como *La epopeya de Artigas* (1910). Sus textos sirvieron de inspiración para compositores uruguayos y españoles de teatro musical como fue el caso de la ópera *Tabaré* (1913) de Tomás Bretón.



Figura 157. Portada de la partitura de *El Himno al árbol*, letra de Zorrilla de San Martín y música de Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

En la Biblioteca Nacional de Uruguay hemos podido localizar la *Revista Montevideo-Andalucía*, de la que sólo se editó un número y en la que aparecen las publicaciones de Juan Zorrilla de San Martín y otros ilustres escritores, artistas plásticos y músicos de este periodo finisecular. Curiosamente la revista haría alusión al personaje de *Zoraya*, a la que en esa época Camps compone una sinfonía con el mismo nombre. En dicho ejemplar también aparecerían las partituras de Carmelo Calvo Nuin con un fragmento de su ópera *Ofelia* y León Ribeiro con una

obra para piano, *Meditación*. Camps colaboró en esta revista con la publicación de la romanza *La amada ausente* con letra de Manuel López de Palacios¹⁰⁷.

Mantuvo una buena relación con los compositores y profesores de música de su época. De ahí su escrito en prensa a León Ribeiro cuando estrenó su ópera *Colón* en el IV Centenario en 1892. En varios textos, habló sobre el papel del músico en Uruguay, sobre las dificultades a las que se enfrentaba y del papel que jugaban las orquestas en el panorama musical montevideano. Aunque no tenemos datos al respecto, Camps pudo conocer a dos músicos españoles que vivieron en el mismo periodo, trabajando y estrenando sus obras en Montevideo. Se trata de Carmelo Calvo Nuin y Facundo Alzola, quien realizó la mayor parte de su trabajo en el departamento de Mercedes.

Con Josep Anselm Clavé sabemos que mantuvo correspondencia. A él y a la Sociedad Coral Euterpe estaba dedicada su obra sinfónico-coral, *Náufragos del Cantábrico* y así lo hizo constar en la portada de la misma, como veremos en el siguiente apartado.

El compositor Antonio Camps

Una tradición romántica

Como recoge el historiador Gabriel Juliá:

El señor Camps es bien conocido entre nosotros, su reputación está ya formada y al abrigo de toda injuriosa duda. Como compositor ha dado a luz varias obras, todas ellas notables por la corrección de su estilo, belleza y elegancia de formas y que pregonan en alta voz cuanto puede el talento y la inspiración cuando se hallan asistidos de un maduro y concienzudo estudio¹⁰⁸.

Según la estimación que hizo el musicólogo uruguayo del periodo final del siglo XX en Montevideo, Lauro Ayestarán, enmarcó la obra de Camps dentro del romanticismo tardío, del movimiento alemán conocido como *Sturm und Drang* que venía del romanticismo y que se desarrolló en otros ámbitos artísticos como la literatura y la filosofía. Ayestarán le incluía dentro

¹⁰⁷ Anexo 97. *Revista Montevideo- Andalucía*, 1 de marzo de 1885, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

¹⁰⁸ *La Razón*, diario de Montevideo, 2 octubre 1879, en **Julià Seguí**, **Gabriel** *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (próxima aparición).

de este movimiento innovador en la música uruguaya¹⁰⁹. Esta teoría se encontraría respaldada ya que, como hemos podido comprobar, el músico menorquín fue defensor de teorías wagnerianas, de nuevos sistemas de enseñanza y de la utilización de elementos propios del romanticismo en sus composiciones.

El estilo general en su obra era clásico en el sentido del uso del fraseo típico del Clasicismo en antecedente y consecuente. Sin embargo, introdujo todas las claves propias del Romanticismo alemán y su visión era positivista y futurista. Las armonías eran sencillas; dentro del periodo en el que desarrolló su obra, seguía las pautas del momento, pero utilizaba mucha escritura cromática y encontramos el recurso de la utilización de sensibles melódicas en sus melodías.

En composiciones de carácter patriótico, como en *El Himno al árbol*, utiliza un fraseo muy riguroso, con 4 compases introductorios, una frase de 4 compases de antecedente y otra 4 de consecuente, estructura de sonata clásica, solo y coro y la forma musical tripartita A B A y después la CODA. Un recurso predominante es el uso de las modulaciones mediánticas, pero simple al ser un himno destinado a que lo cante mucha gente.

También podemos apreciar elementos de retórica musical en algunas de sus obras que nos recuerdan a Listz, ya que utiliza frecuentemente el recurso de la relación mediántica entre dos acordes por terceras, una técnica propia del romanticismo.

Catalogación de la obra de Antonio Camps:

1. Música infantil

Dedicó la mayor parte de su vida a realizar composiciones infantiles. Supo adaptar las poesías de los escritores uruguayos a la perfección, armonizándolos, convirtiéndose en un referente en el país en este tipo de partituras. Sus conocimientos de solfeo y armonía le llevaron a saber adaptar a la perfección los poemas de los escritores nacionales más prestigiosos de la época para llevarlos a la práctica para los niños de las escuelas públicas de la ciudad.¹¹⁰

Las canciones infantiles estaban pensadas para impartir modelos educativos básicos tales como el aseo, el ejercicio físico, los valores del trabajo y el esfuerzo o el amor a la naturaleza. También

¹⁰⁹ Gabriel Julià Seguí *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (próxima aparición).

¹¹⁰ *La Música Ilustrada Hispano-americana*, nº37 (1 de julio de 1900), p. 149.

tenían una clara exaltación patriótica. Presentaba a sus alumnos en los actos oficiales relacionados con los eventos patrióticos (*Himno a la bandera, Himno al árbol, Artigas*). Sus canciones fueron adaptadas a las tonalidades que los niños podían contemplar en su registro vocal y fueron interpretadas en las escuelas de toda la República del Uruguay.

- *Cantos infantiles*. Ciclo Compuesto expresamente para uso de las Escuelas de Instrucción Primaria. Letra del profesor Tomas Claramunt¹¹¹.

En el prólogo del Doctor F. Berra. Montevideo, julio de 1887, éste nos habla de los efectos positivos de la música vocal para lograr emocionar, conmover e impresionar. Contempla una serie de ventajas: la música vocal educa el oído y desarrolla los órganos de la fonación y respiración. Además alaba las aptitudes afectivas que desarrolla la poesía en relación con la música vocal, que también mueve los afectos del individuo y proporciona una correcta excitación. Reflexiona sobre los fines higiénicos y morales del canto vocal remitiéndose a los griegos para hacer referencia el origen de la importancia de la educación musical en la formación docente. Coincide con los planteamientos de Camps en que todos los cantos deben ser sencillos, naturales, tomados de la propia vida de los alumnos y del medio en el que se mueven, alude a Fröbel diciendo que “el canto debe salir de la vida misma del niño”¹¹².

El ciclo contiene las canciones:

- *El rabonero*, canto infantil, con letra T. Claramunt.
- *El amanecer*, canto infantil, con letra T. Claramunt.
- *El Herrero*, canto y piano, con letra T. Claramunt.
- *La fuente cristalina*, letra T. Claramunt.

¹¹¹ Anexo 98. Partitura *El amanecer*, Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

¹¹² PREFACIO F. BERRA, *Cantos Infantiles*, Música Antonio Camps, textos Tomas Claramunt, compuestos expresamente Para uso de las Escuelas de Instrucción Primaria. Montevideo: Imprenta El siglo Ilustrado, Julio 1887. Montevideo. (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

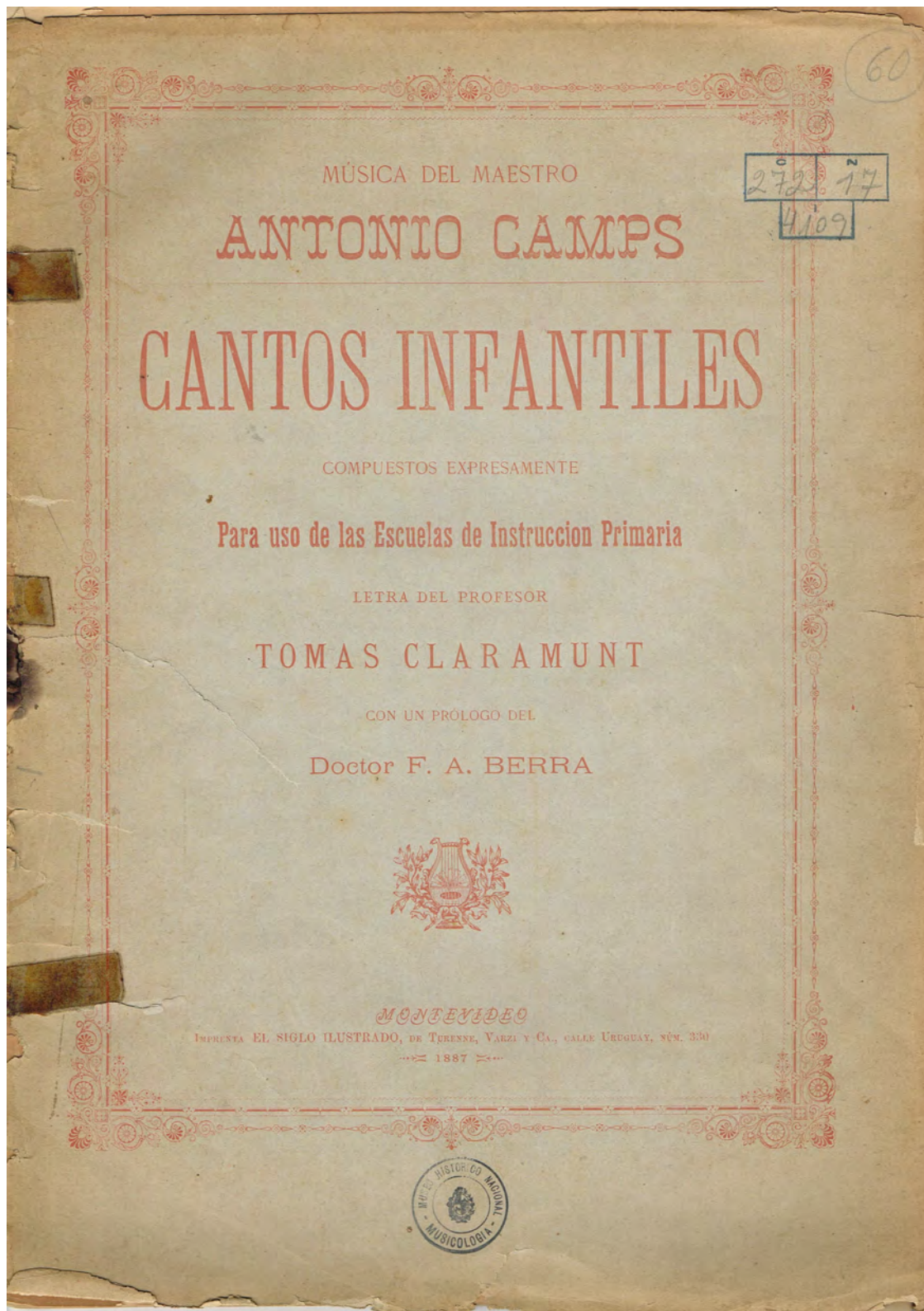


Figura 158. Portada Cantos infantiles, Antonio Camps y Tomás Claramunt, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

- Otro ciclo de *Cantos escolares* compuestos y escritos por Antonio Camps:

- *Primavera*
- *El Trabajo*
- *Las abejas*
- *El hogar paterno*¹¹³.
- *El jardín*,
- *El aseo*,
- *Barcarola 2ª*

El amor por la naturaleza que entendemos le fue implantado por su familia ya que en Menorca poseían tierras y cultivos y en Uruguay y cuando se asentaron en Canelones también lo hicieron con una plantación enorme de eucaliptos, entendemos que dedicara varias de sus canciones e himnos, a este motivo. En la letra de *El jardín* podemos apreciar este entusiasmo por la labor campestre.

El jardín:

El jardín frondoso,
Que al mirarlo encanta,
Y con sus perfumes
Tanto nos halaga;
Da muy clara prueba
De que aquellas plantas,
Tienen quien las cuida
Las cultiva y guarda.
El alumno dócil,
De mirada franca,
Que aprovecha siempre
Las lecciones sabias;
Es el fiel reflejo
De la tierna plata,
Que lozana crece
Hasta ser gallarda.
Observemos todos

¹¹³ Véase anexo 99. Partitura *El hogar paterno*, Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Las doctrinas santas
 Que la escuela brinda
 A la tierna infancia;
 Pues que las virtudes
 Flores, son, falanas,
 Que del cielo vienen
 Y atesora el alma.¹¹⁴



Figura 159. Cantos Escolares, A. Camps,
 (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

¹¹⁴ *El jardín*. Cantos escolares con letra y música de Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

- *El alumno incorregible*, canto infantil para canto y piano. Letra y música de Antonio Camps. Canciones con un fuerte contenido moralizador.

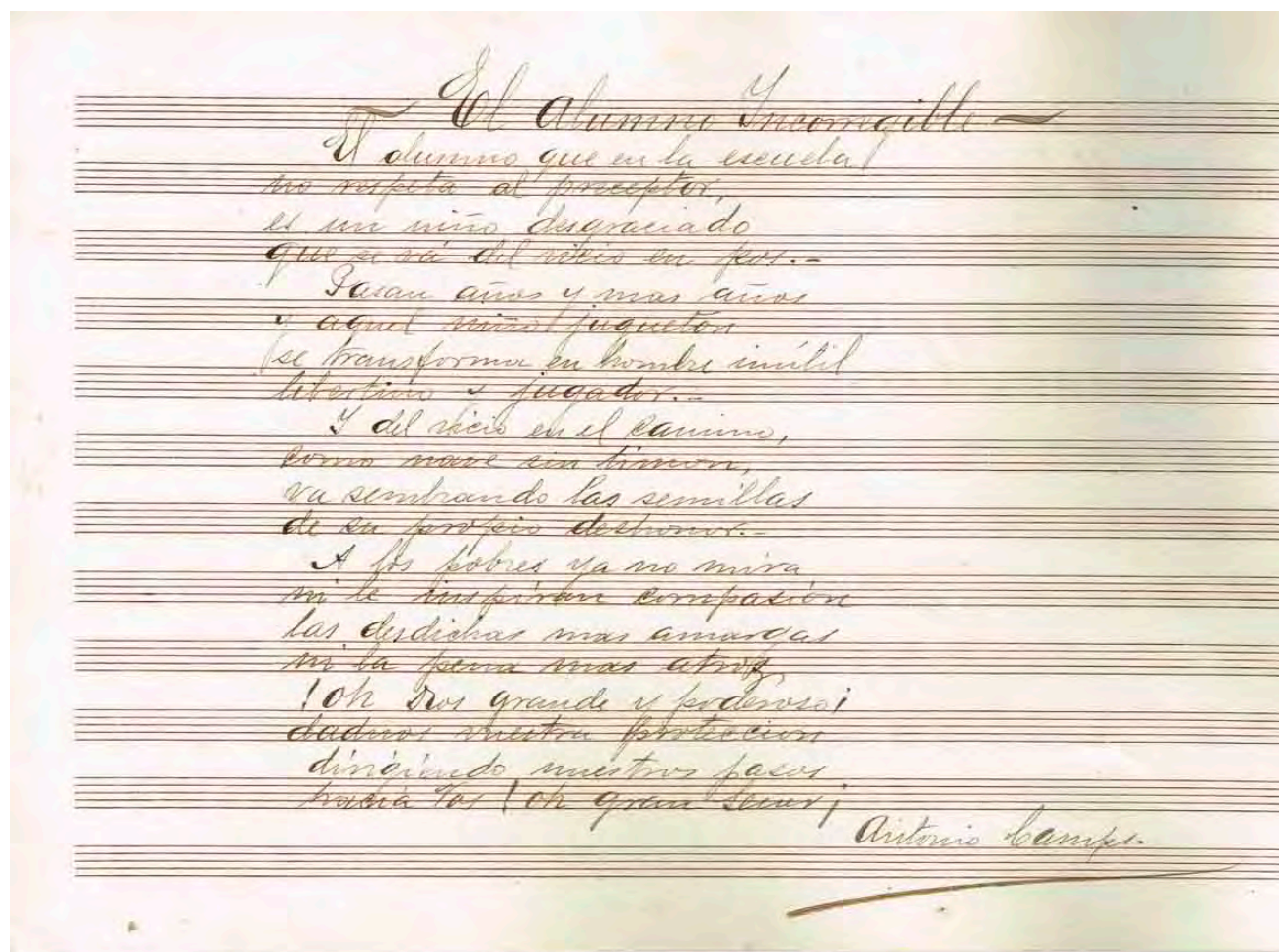


Figura 160. Partitura manuscrita *El alumno incorregible* canto infantil para canto y piano .

Letra y música de Antonio Camps,

(Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

- *Patria*. Obra denominada canto escolar aunque ni en la partitura ni en lugar alguno figura la voz. Es una obra muy sencilla para orquesta y de breve duración. Se encuentran en el archivo la partitura y particellas manuscritas.
- *Coplas de la Virgen*, dedicada a su hermano Cristóbal Camps Florit. Son varias las composiciones que dedica a su hermano, que también era músico, violinista. Quizá sea de las pocas composiciones que realizó con un título completamente religioso. En otras obras haría referencia a Dios o a la religión pero no de forma insistente.

- *El Juramento*, canto patriótico escolar. Canto y piano. Letra de Orosmán Moratorio.
- *En la escuela*. Canto escolar que puede cantarse marchando. Letra de Orosman Moratorio.

/Con el entusiasmo grande vibrando el corazón, buscamos en la escuela la luz de redención/ buscamos en la escuela la luz de redención/ El iris de esperanza de un dulce bienestar/Vemos en su seno radiante ya vibrar/ aquí con santo orgullo la mente juvenil/ divisa del futuro el mágico pensil/ Y con el alma henchida de gratitud sin par/ el nombre de Varela repite sin cesar (bis)/¹¹⁵

Como hemos indicado en el apartado anterior, podemos apreciar en la letra de la canción la defensa clara hacia la reforma vareliana y el apoyo al ilustre José Pedro Varela en su música.

- *En Marcha*, canto infantil para marchas ejercicios. Con piano y letra de Orosmán Moratorio.
- *Fraternidad*, canto escolar con piano. Letra de A. Camps .
- *Juvenalia*, para canto y piano. Música y letra, A. Camps .
- *El escolar*, canto y piano, letra de Alberto Flangini .
- *Canto infantil*. “*Dichosas las naciones que viven siempre en paz*”. Letra de Adela Castell.
- *Cornetas y tambores*, canto infantil. Partitura y partes de orquesta. Música patriótica a modo de himno donde introduce percusión y una orquestación muy marcial. Música y letra, A. Camps .
- *El Himno al árbol*, 1900 y *El Himno a la Bandera*, 1900.

¹¹⁵ Partitura de la canción *En la escuela*, música de Antonio Camps y texto de Orosman Moratorio, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

El Himno al árbol fue compuesto para la primera celebración de la festividad del día del árbol para el 18 de septiembre de 1900 con texto del ilustre escritor Juan Zorrilla de San Martín y música de Antonio Camps. La obra está compuesta en Re m y las partes del coro en su relativo mayor Fa M. Mantiene todo el tiempo un fraseo muy riguroso, con 4 compases introductorios, una frase de 4 compases de antecedente y otra 4 de consecuente, estructura de sonata clásica, solo y coro. Con una forma musical tripartita A B A y después la CODA. Hace énfasis en la subdominante y utiliza en la melodía acompañada, el recurso de las modulaciones medianticas, pero simple, sin mucha complejidad al ser un himno para que lo pudiera cantar todo el mundo.

Esta obra sobre la que ya hemos hablado, responde a un proyecto de desarrollo de una sociedad que defiende en sus políticas urbanas los nuevos modelos urbanísticos que se basaban en la creación de zonas verdes, de adaptación de una ciudad a la modernidad. El acto, que incluía a varios colegios públicos y que se convertía así en un hito a seguir, no era otra cosa que un vehículo de difusión de valores que, mediante la música y la poesía, y después con los hechos de la plantación, completaría esta iniciativa de cumplir los parámetros que se estaban difundiendo a través de la reforma varelana, el texto de Zorrilla versaba así:

Plantemos nuevos árboles, la tierra nos convida:

Plantando cantaremos los himnos de la vida,
los cánticos que entonan las ramas y los nidos,
los ritmos escondidos del alma universal

Plantar es dar la vida al generoso amigo
que nos defiende el aire, que nos ofrece abrigo;
él crece con el niño, él guarda su memoria,
en el laurel es gloria, en el olivo es paz.

El árbol tiene un alma que ríe entre sus flores;
que piensa, en sus perfumes; que alienta, en sus rumores;
él besa con la sombra de su frondosa rama,
él a los hombres ama, él les reclama amor.

La tierra sin un árbol está desnuda y muerta,
callado el horizonte, la soledad desierta:
plantemos para darle palabras y armonías,
latidos y alegrías, sonrisas y calor.

El árbol pide al cielo la lluvia que nos vierte;
 absorbe en nuestros aires el germen de la muerte;
 por él sube a las flores la sangre de la tierra,
 y en él perfume encierra y eleva su oración.

Proteja Dios al árbol que plante nuestra mano,
 los pájaros aniden en su ramaje anciano;
 y canten y celebren la tierra bendecida
 que les infunde vida, que les prodiga amor.¹¹⁶

Por otro lado, en el mismo año, se le encargó al maestro Camps la realización de otro himno que conmemorara el día de las fiestas patrias, un canto a *La bandera* de la República Oriental del Uruguay. A tal encargo respondió el compositor realizando otra obra de gran calidad musical que fue interpretada, como vimos y reflejamos en el apartado anterior, por dos mil niños en la Plaza Independencia.



Figura 161. *Himno a La bandera*, 1900,
 Letra y música de Antonio Camps,
 (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico
 Nacional de Uruguay).

¹¹⁶ Letra *El Himno al árbol*, 1900 escrita por Juan Zorrilla de San Martín, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay), (véase anexo 102).

Música sinfónica

Respecto a la música sinfónica, no le dedicó mucha parte de su obra; sólo se han conservado tres piezas.

- *Concierto para orquesta* (manuscrito inacabado), orquesta de cuerdas. Se conserva un ejemplar de la partitura manuscrita muy buena y otra de menor calidad. El Preludio es solo instrumental de pocos minutos, se puede tocar solo.
- *Concierto para piano y orquesta*. La partitura y particellas manuscritas se conservan en muy buenas condiciones. También la parte de piano solista. Obra relativamente breve.
- *Marcha de los Heroes*. Pieza breve para orquesta de Cuerda.
- *Zoraya*. Sinfonía para gran orquesta, bombo plato y cuerdas. Escrita en Montevideo 8 de marzo de 1891. Se conserva la partitura, reducción para piano y particellas todas manuscritas y en buenas condiciones. En julio de 2016 se llevó a cabo la reinterpretación de esta obra que se había estrenado en 1892 en el Teatro Solís para el primer acto de las celebraciones del IV Centenario. En 2016 se reinterpretó en el mismo teatro bajo la dirección del músico uruguayo Diego Náser que adaptó la partitura a la OFM, tocando el concertino con el violín del hermano de Camps, Cristóbal.

Música sinfónico-coral

En este género encontramos una de sus obras cumbre: *Los Naufragos del Cantábrico*, coro descriptivo en conmemoración de la catástrofe ocurrida el día 20 de abril de 1878. Curiosamente, no la considera ni zarzuela ni ópera sino “coro descriptivo”. Fue muy bien aceptada por la crítica del momento y estaba dedicada a la Sociedad Coral Euterpe¹¹⁷.

¹¹⁷ Véase anexo 100. Tapa de la partitura de *Naufragos del Cantábrico*, música de Antonio Camps y letra de Loizaga. (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

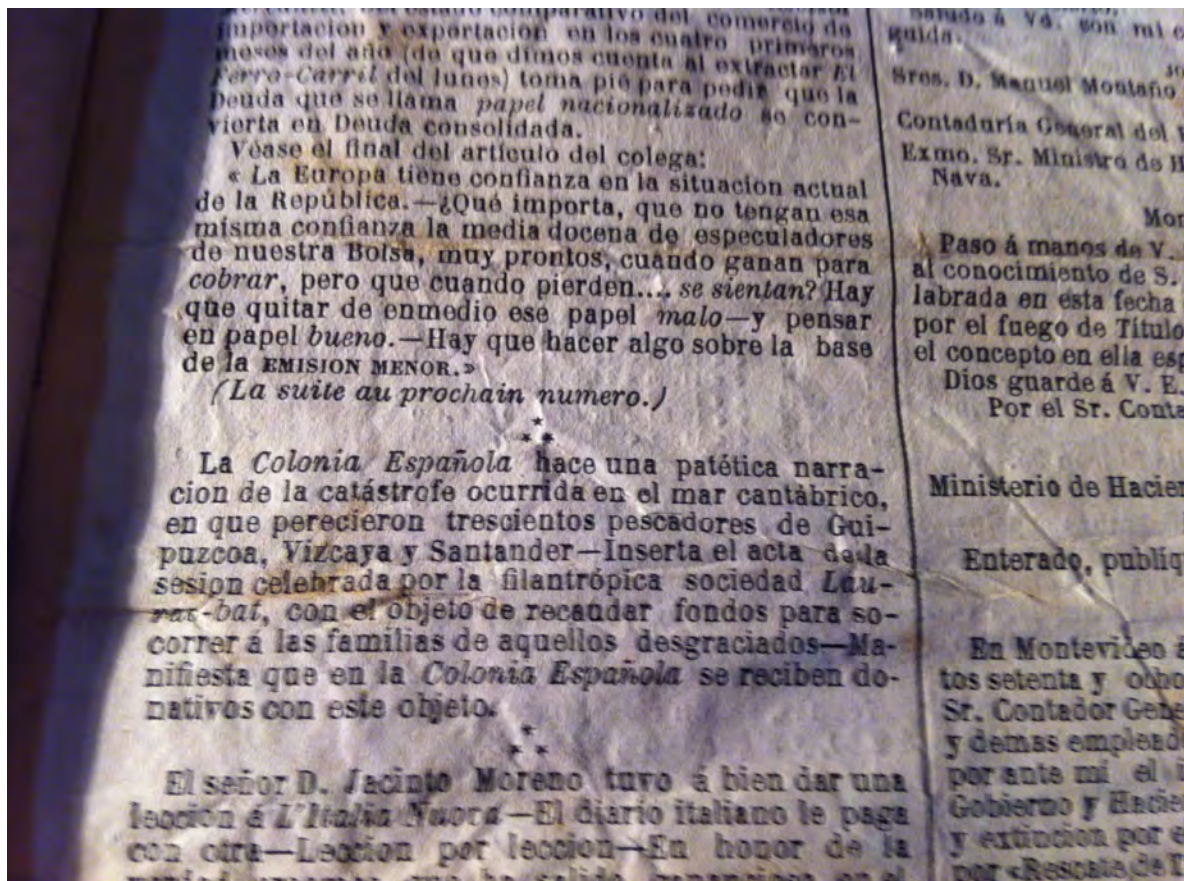


Figura 162. Noticia del Naufragio del Cantábrico, diario *El Siglo* 6 junio 1878.

- *Los Náufragos del Cantábrico* " coro descriptivo, obra sinfónico coral sin solistas que describe la tragedia ocurrida. Existen partituras manuscritas, reducción para canto y piano y particellas de orquesta. Letra de N. Loizada Música de Antonio Camps

Descripción de la obra, guión libreto:

Se levanta el telón entrando en escena el Coro

Advertencia importante del autor:

Aunque deberá cantarse este coro vistiendo los coristas su traje particular, es sin embargo indispensable observar lo que a continuación se explica:

1°. Representar la escena una playa en una aldea- 2°. Dejar a media luz todo el Teatro y la escena completamente oscura durante toda la tempestad. Y 3°. Prolongar las pausas intermedias de una a otra parte según el director lo crea conveniente. El Autor.

Ya nos llamas atalaya. Pues en marcha;
buen tiempo hace; las raciones a las copas las raciones a las copas,
En fila, de frente marchen.

Sosegada está la fiera. A la mar, pues, ya es tarde, y la lancha perezosa nos espera .
Balanceándose. En marcha muchachos. En marcha muchachos, en marcha muchachos, en
marcha muchachos Que la mar está ancha. Atraca Juanillo, atraca. Vamos a la lancha. Al puerto,
preparen, preparen. Probel larga ya.

Al agua los remos, a una, a la mar.

Adiós mi morenila, adiós morenilla, adiós, adiós, adiós. Pronto estará de vuelta tu pescador
adiós. Ayer me diste un beso ¡Ah! Hoy quiero dos.

Simultáneas dos voces:

Porque alegran el alma del pescador
Pronto estará de vuelta tu pescador adiós

Qué dulces tus miradas, qué dulces son
Cuando se las envías al pescador, al pescador.
¡Cómo late al sentirlas el corazón, el corazón amante del pescador.

Ya se quedan, ya se quedan las demás lanchas atrás, por la proa les pasamos
Eh! Los que roncabais
Por la proa les pasamos
Eh! Los que roncabais

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa (hágase un trino golpeándose los labios en tono de
mofa)

En tierra mi morenilla es la chica de mas sal
Y en la mar tengo mi lancha que nunca tuvo rival
Quiéreme mucho, quiéreme mucho mi morenilla
(hágase un grito a tiempo como imitando un requiebro “ dice el autor allí)
Morena ah! Quiéreme mucho, quiéreme mucho sin reposar
Mientras tu pescador canta vivan la tierra y la mar
Mientras tu pescador canta vivan la tierra y la mar
Vivan la tierra y la mar

¡Ah! Refresca el viento
Las nubes avanzan, Ya vuelves, traidora, ven, ven, ven,
No nos espantas

Arrea Juanillo

Proa al vendaval,

La galerna arrecia, la galerna arrecia,

No importa, a luchar.

¡Eh! Que aquella lancha

Ah! La tragó la mar

Llevémosle auxilio,

Muchachos vogad, vogad, vogad-

Ah! Que se hunden todas

Ah! Se hundieron, se hundieron ya.

Virgen de Vegoña, Madre ¿dónde estas

Esa ola nos traga, Adiós madre, adiós

Salvamos!

¿Quién falta? Ninguno arrastró

Ya calman las olas

Ya pasad turbión

Nos salvamos madre,

Da gracia a Dios

Mira, ni una lancha

Consiguió salvar

Pobres de las madres,

Cómo llorarán

Cómo llorarán

Cómo llorarán

Pobres de las madres

Cómo llorarán

A tierra, muchacho

Hoy no hay pesca ya

Morena abrázate,

Tu pescador va.

Madre mía, madre mía,

Madre mía, madre mía

Morena, amorosas

En mi pecho la
Sien reclinad
Venid presto,
Venid a mis brazos
Ah! Miradme
Ah! Miradme mas, mas,
Miradme mas
Aquel Dios de
Bondad infinita
Vuestros ruegos amante
Escuchó
Vuestro ruegos amante, amante escuchó
Dadme un beso
Dadme un beso
Mi amor mi amor necesita
En un beso beber vuestro amor
Beber vuestro amor
Mi amor necesita
En un beso
Beber vuestro amor
Oh ¡ Dios grande
Oh! Dios grande
Si al alma del mísero
Ante ti le permites
Le permites llegar
a tu trono
acercándose férvida
A cantarte, a cantarte, a cantarte
Alabanzas irá
A cantarte alabanzas irá
Oh! Dios grande
Oh! Dios grande.

Advertencia importante: Aunque deberá cantarse este coro vistiendo los coristas su traje particular, es, sin embargo indispensable, observar en su desempeño lo que a continuación se explica:

1º. Representar la escena una playa en una Aldea.

2º Dejar a media luz todo el teatro y la escena completamente oscura durante la tempestad.

3º Prolongar las pausas intermedias de una a otra parte según el Director lo crea conveniente.

El Autor¹¹⁸

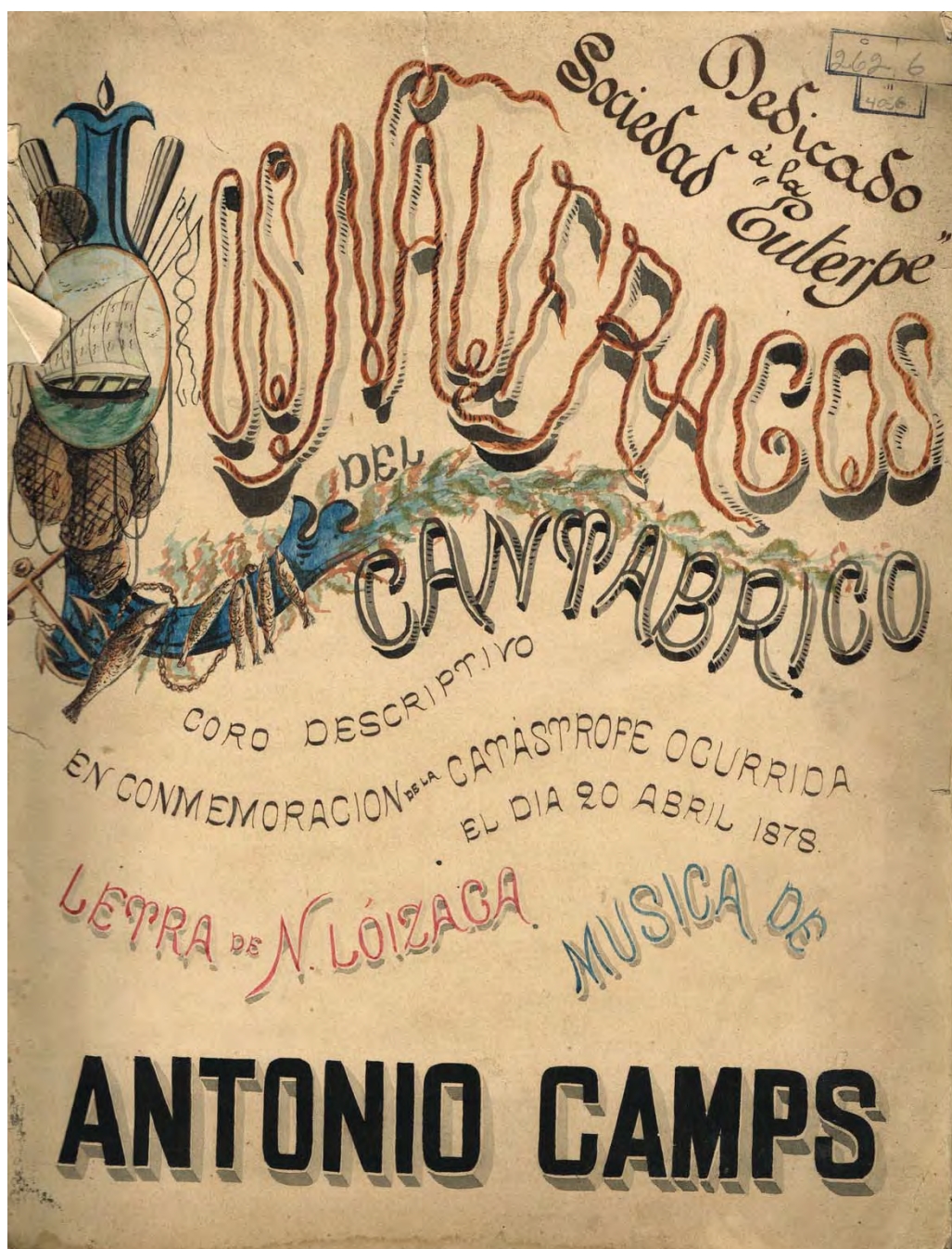


Figura 163. Portada *Náufragos del Cantábrico*.

(Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

¹¹⁸ Letra de Lozaida e indicaciones de Antonio Camps para *Náufragos del Cantábrico*, Libreto, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

La tragedia de los marineros que se dedicaban a la pesca del besugo era descrita por la música de Camps con una precisión técnica que pasaba desde la calma de la partida en el puerto cántabro con la despedida de las familias, a la tempestad y la catástrofe marítima sumida en el desastre meteorológico. En tal acontecimiento murieron 254 personas haciéndose eco de ello la prensa nacional e internacional, como podemos ver en el diario *El Siglo* de Montevideo de 1878 (véase figura 42). La tragedia inspiró a muchos artistas que escribieron novelas, noticias en prensa y a otros músicos que compusieron coplas y diferentes piezas con la misma temática.

La obra está compuesta para voces masculinas, creando esa sensación muy realista de los naufragos que con sus diferentes matices corales pasan de momentos de júbilo a momentos de tristeza, añoranza e incluso espirituales, con alusiones a la Virgen y después el coro final de acción de gracias. Las mismas características que encontramos en los recursos armónicos de su *Himno al árbol*, las podemos hallar en esta partitura: utilización de cromatismos, retórica musical, relaciones medianticas, etc....¹¹⁹

Música teatral

Camps sentía especial predilección por la música teatral. A esto debió contribuir la formación que recibió en Menorca por parte de su maestro Abréu, tratadista de canto y experto en la música vocal y las nociones de teatro musical aprendidas con el compositor Balart en Madrid. No sabemos si llegó a estrenar todas las obras líricas que compuso, pero muchos de los arreglos y modificaciones escritas en estas composiciones músico-teatrales han quedado en las partituras manuscritas, lo que nos lleva a pensar en su puesta en escena. Destaca, sobre todo, su producción de obras de teatro musical español. Los temas que planteó en las zarzuelas que se han conservado son cotidianos, de la realidad que le rodeaba, sobre todo, el tema del inmigrante y los conventillos, muy próximo a la temática del sainete criollo que tanto se estaba poniendo de moda en ese momento final del siglo XIX. Usaba la ironía y comicidad para recrear situaciones cotidianas y en ocasiones enredos amorosos, como los que refleja en *La familia de los Pacos*.

¹¹⁹ Datos aportados sobre esta obra en: **JULIÀ SEGUÍ**, **Gabriel**. *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (en prensa).

- *Mister Pumck* (1893), zarzuela con letra de Ricardo Passano para orquesta. Se conserva la partitura, particellas y reducción para piano¹²⁰.

De la única obra que tenemos constancia de su interpretación en el Teatro Solís fue *MisterPumck*, así se encuentra registrado el miércoles, 8 de noviembre de 1893, dentro de la programación de la compañía de Avelino Aguirre. Es una obra de corta duración, (unos 40 minutos) y se representó en el intermedio de *Chateau Margaux* de Fernández Caballero¹²¹. El preludio comienza con un tiempo de bolero y en el primer número introduce una guajira y un tango para tenor cómico. El personaje de Cock, es el que le da el tono de comicidad a toda la obra, está siempre bailando y utiliza un tono jocoso y con mal lenguaje va introduciendo la escena segunda en la que aparece la tiple Dolores que intenta embaucar a Mister Pumck, un caballero inglés que, suponemos, tendría cierto poder adquisitivo. Dolores le ameniza con un aria de ópera italiana que versaba así:

Si! La nostra vita e tutta amor é tutta amor e tutta amor, ¡ah! Giorno e nottemanie
será sentirai che dice ilcor ¡ah! ¡oh! Mia bella gondolieranostre vita e tutta amor é
tutta amor e tutta amor, ¡oh! Gondolamiavolafedel come una stellafuili da in ciel!
Gondolamiavolafedelvola sí volavolafedel ¡La notte e muta lontanoil di voga su
l'onde si voga su l'onde si vogacosi! Miagondoliera, stringimi al cordimi mi dimi mi la
vita é amor!¹²²

La situación es bastante embarazosa y muy cómica, ya que el curioso caballero Mister Pumck insiste en que no le gusta lo que canta y que aborrece su actuación. En la tercera escena aparece el barítono, García, como un auténtico *gentelman*, un caballero francés que canta curiosamente en la lengua gala y al que Camps lo dibuja como un “Caballero de Gracia”, similar al de *La Gran Vía* de Chueca. García entona esta *chanson*:

De tout le monde je suis le garçon le plus désiré le plus Desiré et chez les dames
toutes me proclament son enfant gâté son enfant gâté Dans l'art comique voila mon
chic dans l'art comique voila mon chic, toujours flatteur voyer vous certain que
votrès pleen (apatía) changera en bonheur changera en bonheu rchangera en

¹²⁰ Véase anexo 101. Partitura de *Mister Pumck*, escrito por R. Passano y compuesto por Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

¹²¹ Véase anexo 102. *Mister Pumck*, *Bordereaux*, 1893, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

¹²² Libreto de *MisterPumck*, escrito por R. Passano y compuesto por Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

bonheur, je dance a ma ville toujours flannnant et les jeunes filles me trouvent charmant, si vous en avez doute Mon cher gentil man mon cher gentil man, regardez de suite , regardez de suite, des genres de cancan...¹²³

Rozando situaciones inverosímiles y ridículas, aparece al final de esta tercera escena de nuevo la tiple Dolores, esta vez cantando y bailando una “muñeira”, propia de las canciones populares gallegas. En la escena cuarta aparecen todos en cuarteto, a modo de concertante final, Dolores, Cock, García y Pumck (tiple, tenor, barítono y bajo cómico), asistiendo a una corrida de toros, a la vez que se acompaña la escena con un cante flamenco y un bolero por la tiple Dolores. Así canta acompañada a la guitarra por el barítono García:

Piano entre bastidores
(con gran expresión)

Dolores: ¡ah! ¡ah! ¡ah! ¡ah! ¡ay! ¡ay! Las penitas que siento ¡ay! ¡ay! Las penitas que siento ¡ay! No me caben en el alma ¡ay! ¡ah! ¡ay! ¡ay! ¡ay! Y están cieguitos mis ojos ¡ay! ¡ah! ¡ay! De derramar tantas lágrimas ¡ay! ¡ah! Y están cieguitos mis ojos ¡ay! ¡ah! ¡ay! De derramar tantas lágrimas ¡ay! ¡ah! de derramar tantas lágrimas, de derramar tantas lágrimas.

García: No des suspiros al aire ni llores porque estás sola, que un inglés está escuchando y no te entiende esas cosas.¹²⁴

De esta situación tan irreal y a la vez cómica, deducimos la estrategia de García y Dolores por conquistar al Mr. Pumck. Acaban haciendo un dúo que levanta las pasiones del caballero inglés. Finalmente, en la quinta escena interpretan un cuarteto recreando una gran fiesta flamenca, emborrachando al inglés. Podemos apreciar cómo Camps supo conjugar el humor y los distintos recursos de comicidad en esta obra, donde mezcla distintos personajes de diferentes nacionalidades y donde recurre a los clichés de la tradición popular española propios del género chico.

- *A grandes males*, Zarzuela en un acto y 5 cuadros, para soprano tenor y bajo. Letra de Nogués.

- *La familia de los Pacos*, sobre texto de Faustino Lasso. Zarzuela en un acto para orquesta. Se conserva la partitura con la reducción de piano y partes de orquesta. Esta obra se la dedicó a su

¹²³ Ibídem.

¹²⁴ Ibídem.

hermano Francisco. La historia muestra un argumento lleno de enredos amorosos entre Paquita, y Paquito. Ella se ve obligada a casarse con un primo viejo y rico, don Paco (bajo), cuando realmente ama a Paquito (tenor). Paquito le confiesa su amor y juntos se alzan en un dúo amoroso (tiple y tenor) en el que expresan libremente sus sentimientos. Finalmente, Paco queda desilusionado con Paquita y ésta vuelve a los brazos de su amado para contento de todos.

- *Merienda de Negros*. Zarzuela para soprano (Teresa) tenor (Antolín) y bajo (Don Patricio) para orquesta en un acto y 4 cuadros, con texto de Faustino Lasso y música de Antonio Camps. Se conserva la partitura manuscrita en buenas condiciones y dos reducciones para canto y piano. La historia narra cómo el joven Antolín deja su vieja vida pobre, en la que era novio de Teresa, para alcanzar mejor vida llena de riquezas pero en la que se encuentra sólo. En la escena cuarta, acompañan a Antolín un coro de hombres con los que alardea de su riqueza, pero de repente otro personaje, Patricio, le da fe de que realmente no son suyos los bienes de los que creía poseer y cae en gritos de pena y dolor el desgraciado. El último número es un terceto en el que Antolín canta con Teresa. Finalmente recuperan su amor y acaban juntos, como quería el padre de ésta.

La obra termina con el texto de Antolín:

T. A. (con regocijo) Merienda de negros suele ser la herencia cuando no se logra por la vía recta mas buena tajada todavía queda de lo que salvóse de nuestra merienda.

De nuestra merienda, de nuestra merienda. Baja el telón¹²⁵.

- *Nuestro Pan de cada día*. Zarzuela sobre texto de Daniel Banquella para orquesta. Se conserva la partitura, particellas y reducción para piano. Esta zarzuela es la única que se encuentra en el archivo de la Sociedad General de Autores.

- *Un descuido*. Zarzuela en un acto sobre texto de Faustino S. Laso. Se conserva la partitura y la reducción canto y piano, también la partitura para orquesta. En esta obra, la temática sigue respondiendo a argumentos de temas cotidianos, enredos amorosos y de escaso peso dramático. Los protagonistas Petra (tiple) y Luís (tenor) son dos amantes que se entretienen canturreando y coqueteando. En ese ensimismamiento Petra canta:

LUIS: mira, mira si te quiero si te quiero yo, si te quiero yo. También con la música se espresa el amor. También con la música se espresa el amor, también con la

¹²⁵Libreto de la zarzuela *Merienda de Negros*, de Faustino Lasso y música de Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

música se espresa el amor, también con la música se espresa el amor el amor, el amor¹²⁶.

De repente aparece el bajo encarnando al señor Don León, el padre de Petra, que viene a calmar un poco la situación y a sentarle la cabeza a su hija. Finalmente, aparece un cuarto personaje, Clara (mezzo), enredando aún más la trama. Como viene sucediendo en los otros argumentos de sus zarzuelas, pese a los enredos amorosos que complican la trama, siempre desde un toque humorístico; finalmente vence el amor. El padre de Petra lo entiende y da el consentimiento para que se casen los enamorados.

- *La Gitana*, drama lírico con texto de Libero Eridanio y música de Antonio Camps. Se conserva la partitura de orquesta, reducción de piano y partes diversas para orquesta.

Camps realizó una única ópera que intentó defender a ultranza para que pudiera estrenarse tanto en Uruguay como en España pero, hasta la información de la que disponemos, no tenemos constancia de que pudiera ser interpretada. En una carta en el diario *La Colonia Española*, responde Camps a un interesado “señor inglés” que había escrito días antes en otro diario uruguayo entusiasmado por la obra de Camps y animándolo a que la pudiera llevar a cabo en un gran teatro como el Solís¹²⁷.

(Contestación a un inglés)

Dirigida al señor redactor de *La Colonia Española*:

En respuesta de la carta de un inglés al diario *La Colonia Española* número 499. Que habría manifestado públicamente su entusiasmo porque se llevara a cabo la ópera de Camps en el Solís. Parece que los coros de Camps fueron interpretados por la Sociedad “Euterpe” y por “La Campesina Catalana” en Montevideo.

Habla de nuevo de las dificultades en las que se vería por poder llevar a cabo tal proyecto. De la realidad de tener que pagar al empresario una cantidad por adelantado, cantidad que él no puede afrontar. Agradece muy encarecidamente al tal Sr. Inglés su apoyo demostrado¹²⁸.

¹²⁶ Libreto de la zarzuela *Un descuido*, textos de Faustino Laso. Zarzuela en 1 acto, A. Camps. (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

¹²⁷ Véase anexo 103. Defensa de la ópera *La Gitana*, Antonio Camps en el diario *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

¹²⁸ Defensa de la ópera *La Gitana*, Antonio Camps en el diario *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Gabriel Juliá, en su estudio sobre la Dinastía Camps recogía así las palabras de un crítico musical ante la interpretación de partes de *La Gitana*:

El señor Camps tocó al piano varios trozos de su ópera, la cual empieza con un preludio de lo más original y el coro que le sigue es de un efecto sorprendente. De los diferentes trozos que oímos, no sabríamos decir cual es el mejor: la canción y romanza de tiple del primer acto, el dúo de contralto y tenor, el aria de barítono, la romanza de bajo y el coro de bandurrias nos entusiasmaron sobremanera¹²⁹.

Gracias también al estudio realizado por el historiador menorquín, Gabriel Juliá, y como mencionamos anteriormente, quedó constancia de que Camps estuvo en Madrid intentando presentar su ópera en el Teatro Real pero sin tener éxito alguno; así se recogía en una columna del diario *El bien público* de Maó (Mahón) en 1879:

Desde hace unos días se halla en la villa de Madrid el Sr. Camps, distinguido menorquín dedicado a la profesión de compositor de música desde la más tierna edad y de cuyo caballero nos hemos ocupado en las columnas de nuestro periódico más de una vez. Su venida a España (pues residía en Montevideo) tiene por objeto hacer poner en escena del gran Teatro Real la ópera “La gitana”, de la cual es autor.

Según nuestros informes el señor Camps ha sido favorablemente recibido por la corte de S. M. compañeros y músicos, por lo cual abrigamos la esperanza de que muy en breve se estrenará la indicada producción musical de nuestro inteligente compañero.

Tendremos a nuestros favorecedores al corriente del éxito de “La gitana”, el cual non dudamos será lisonjero para su autor, a quien deseamos que la suerte corone sus nobles esfuerzos¹³⁰.

¹²⁹ *La Razón*, diario de Montevideo, 28-VIII- 1879 en JULIÁ SEGUÍ, Gabriel, *Branques d'unmateixtronc. Elsmenorquins a "Les Amériques"* (próxima aparición).

¹³⁰ *El Bien público*, Maó 1879, en JULIÁ SEGUÍ, Gabriel, *Branques d'unmateixtronc. Elsmenorquins a "Les Amériques"* (próxima aparición).

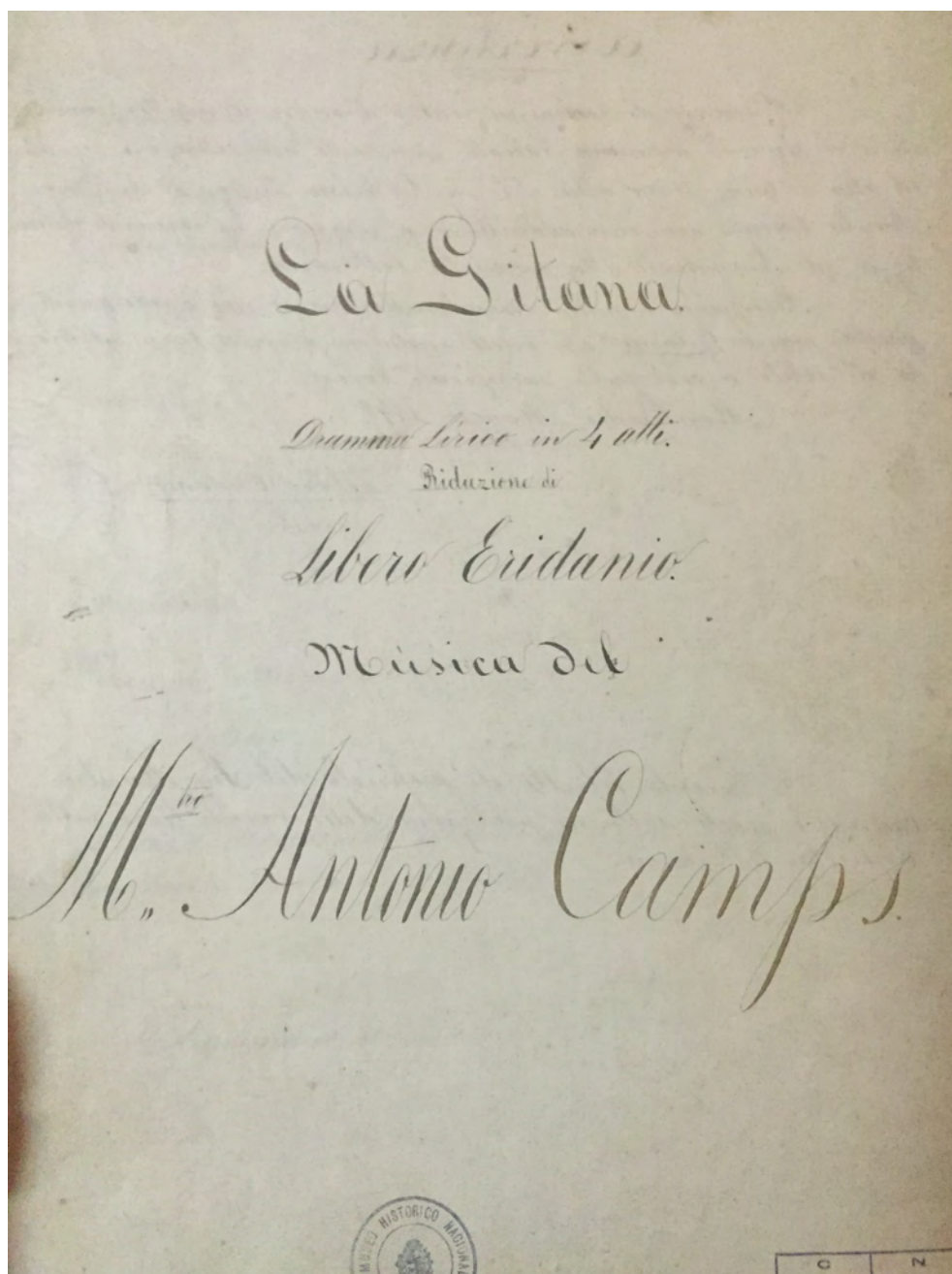


Figura 164. Partitura de *La Gitana*, Antonio Camps,
(Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

De nuevo sus intentos para poder darse a conocer como compositor, esta vez con una obra de gran desarrollo lírico teatral, quedaron frustrados. Debió ser muy duro para él en aquella época realizar un viaje tan largo, volviendo a su patria, a la ciudad donde había estudiado y donde había comenzado su carrera profesional y volverse tan desolado. La obra estaba inspirada en la historia de *Nôtre Dame* de Víctor Hugo; de hecho, los personajes eran los mismos y el tinte del romanticismo estaba presente en todo el libreto, escrito en italiano. Dentro de las particelas y el libreto, se encontró la obra de *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes que quizá pudo ser una referencia para el compositor. También recordamos, cuando hablamos de la presencia de la

zarzuela en el Centro Gallego al comienzo de este capítulo, la presencia del libreto de *La Gitanilla*, rasgo dramático en un acto y en prosa, escrito por Ricardo Passano y Luis Beltrán. Teniendo en cuenta que Passano era libretista común en las obras de Camps, podemos poner en relación la importancia de que se llevaran a cabo obras con la misma temática tanto en el ámbito teatral como en el músico-teatral en este periodo final del siglo XIX en Uruguay.

Música de cámara

De su producción camerística destacamos:

- *Sonata sentimental para cuarteto de cuerdas*, dedicada al violinista Alejandro Ugucioni, 1883.

Obra de salón compuesta en tres movimientos: *Allegro Moderato*, *Adagio Patético* i *Allegro Final*. Esta pieza fue rescatada y llevada a cabo tanto en 2006 como en 2015; por la Orquesta de Cámara del SODRE en 2015 y por el Conjunto César Cortinas en 2006, gracias al apoyo del que fuera en ese momento el archivólogo y musicólogo del archivo del Museo Romántico, Nicrosi, y al apoyo del CCE, que enmarcó este concierto dentro del ciclo titulado “El Romanticismo en Iberoamérica”. Junto a la sinfonía *Zoraya*, es la única obra suya que se ha reinterpretado con orquesta en Montevideo.

Obras para canto y piano

Su obra para canto y piano, sus romanzas principalmente, se caracterizaron por ese carácter sentimental e intimista propio de la corriente del romanticismo. Las composiciones estaban cargadas de un sentimentalismo extremo, muy trágico en ocasiones. No sabemos si realizaría estas composiciones sólo a título personal o para encargos muy cercanos debido al carácter íntimo de las mismas. Canciones que dedicaría o bien a su familia (su esposa, su hija o su hermano), o bien a sus alumnos.

- *La amada ausente*, romanza para barítono y orquesta. Partitura y particellas¹³¹.
- *A orillas del segura*, romanza para soprano.

¹³¹ Véase anexo 104. Partitura de la romanza *La amada ausente*, Antonio Camps, Revista Montevideo- Andalucía, 1885, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

- *Piensa en mí*, romanza para barítono. Dedicada a su esposa. Letra de Ricardo Passano.
- *Sola*, romanza para soprano.
- *Cuán plácida es la lluvia*, coro y bajo continuo.
- *Andante Cantabile*, canto y piano.
- *Bazar oriental*, danza habanera para canto y piano. La compuso para este bazar a modo de propaganda. Algo muy moderno para su época.
- *Habanera* para canto y piano.



Figura 165. *Piensa en mí*, romanza para barítono,
(Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Obras para piano

Fueron muchas las obras que compuso para piano, sin duda el instrumento que mejor conocía y que más había estudiado. Escribió mazurcas, caprichos y jotas, entre otras páginas, que respondían al gusto de la época propio del romanticismo. Encontramos en su producción, multitud de obras de salón de finales del siglo XIX de compositores coetáneos que utilizaron los mismos títulos: *El estreno*, vals brillante dedicado a la Srta. Elvira Fallola (1866); *Recuerdo de mi país*, vals para flauta y piano dedicado a D. Juan Moll (19 junio de 1868); *El avaro con la Patti*, danza habanera para piano forte, Montevideo, s. a.; *Pensamiento poético*; *La alondra*, mazurca de salón; *Plata mágica*, mazurca; *Premier amour*, mazurca; *Quo vadis*, polka militar; *¡Viva España!* jota...¹³²

- 1ª Vals Boston (véase figura 46) Escrito expresamente para el "Álbum Musical Uruguayo" por el Maestro Antonio Camps. Año 1ª, 8 de julio de 1896, nº 18.

Pudo aprender de este tipo de composiciones con su maestro José Balart en Madrid. El propio Balart compuso un vals *Boston* que fue publicado en *La Música Ilustrada Hispano- Americana*¹³³.

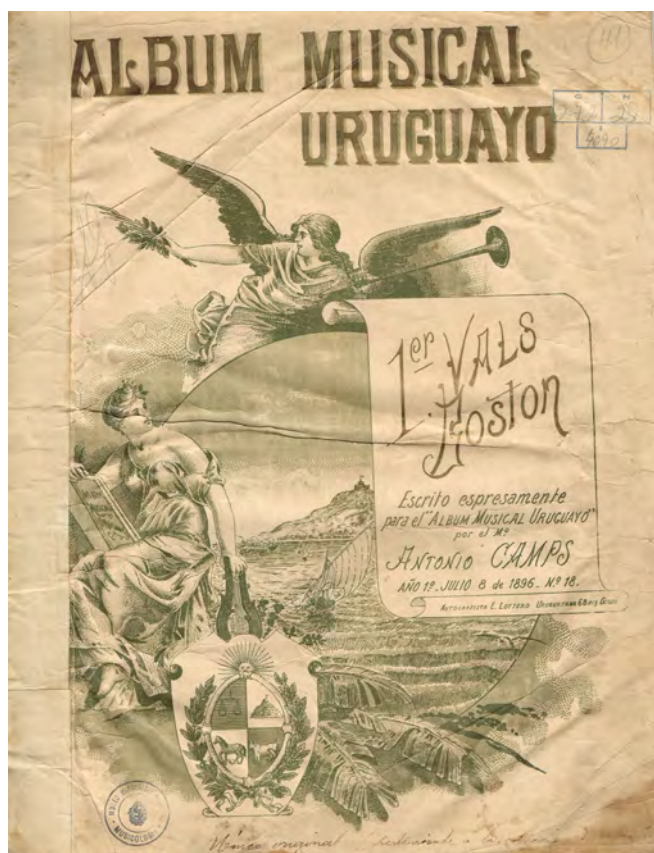


Figura 166. Vals Boston, Antonio Camps, 1896, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

¹³² JULIÁ SEGUÍ, Gabriel, *Branques d'un mateix tronc. Els menorquins a "Les Amèriques"* (próxima aparición).

¹³³ Dato Recogido por Ramón Sobrino en el *Diccionario de la Música Hispanoamericana*, op. Cit.

- *El candor de la infancia*. Pensamiento poético para piano. Dedicado a su discípula la niña Elvira Sosa, de la que aparece un pequeño retrato en la portada. Nos encontramos en varias ocasiones que estas composiciones estaban dedicadas a sus alumnos.

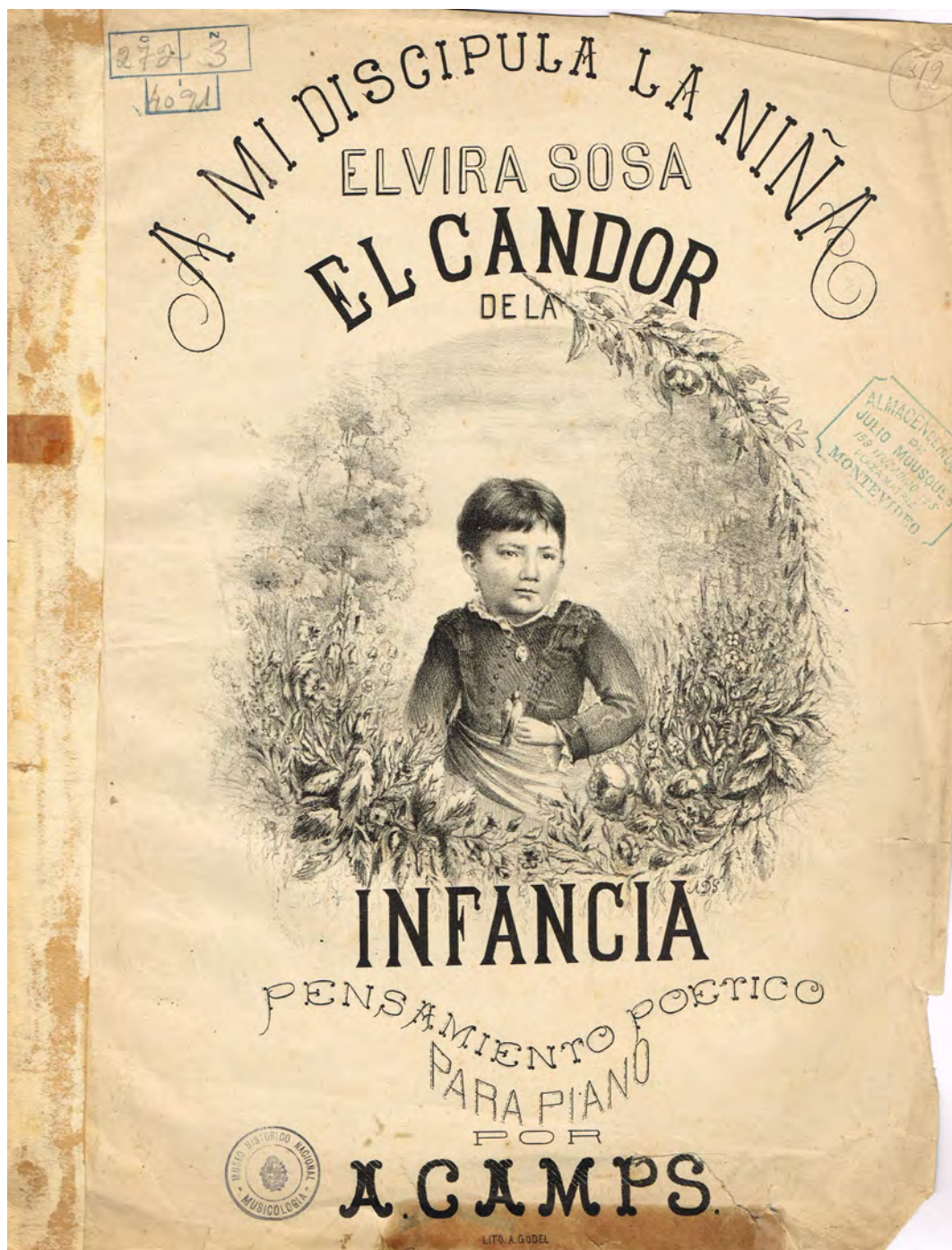


Figura 167. Portada *El candor de la infancia*, Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

- *Recuerdo Triste*, andante sentimental para piano, dedicado a la señorita Luisa Gallo (piano). Andante sentimental por A. Camps. Portada inspirada en el cuadro con el mismo título de L. Kulsn por A.Camps.
- *Nocturno para piano*, por Antonio Camps.
- *La caprichosa*, sonata (género alegre) para piano, por Antonio Camps, (obsequio de *El indiscreto* a sus suscriptores, dedicado a su hermano Cristóbal)
- *Déclaration d'amour*. A. Felder. Piano, polka brillante . Lo más original de esta obra es que utilizó un pseudónimo para su autoría y que fue impresa en Hambourg (Hamburgo) en la casa Ludwig Hoffman. El hecho de utilizar el pseudónimo puede entenderse dentro de ese afán que tenía el compositor de que su obra fuera juzgada con buen criterio, sin condicionantes y quizá por esta razón pudo sentirse libre de utilizar este nombre falso y, a su vez, darse a conocer fuera de Uruguay.



Figura 168. Portada de *Déclaration d'amour*, A. Felder. Piano, polka brillante, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Camps, el músico olvidado

Antonio Camps fallece en 1903, a la edad de 57 años, dejando una carrera a medio acabar, con una proyección artística que permaneció en el Río de la Plata pero que fácilmente podría haber trascendido hacia otros lugares del continente, ya que en su país de adopción habían quedado más que demostradas sus dotes como compositor y docente.

De su personalidad brillante y creativa destacamos la originalidad de su propia promoción profesional. Sus primeras ideas de un marketing musical a través de los mensajes que dejaba en la edición de algunas de sus partituras facilitando su dirección, su domicilio y realizando siempre a través de la prensa una difusión clara y honesta de su labor tanto de compositor, como de docente o crítico musical.

Homenajes y reconocimientos

Su legado ha llegado hasta nosotros gracias a la generosidad de su hija M^a Antonieta Camps, quien donó en 1959 toda su obra al Museo Histórico Nacional de Montevideo. De esta forma, puso a disposición del musicólogo Lauro Ayestarán el material para el estudio de la figura de su padre, permitiéndole apreciar y custodiar su obra. Se le realizó un homenaje al músico en ese mismo año, interpretándose varias de sus obras en el Paraninfo de la Universidad de la República¹³⁴. Gracias a la catalogación que llevó a cabo Ayestarán, contamos con un número de más 80 composiciones entre las que destacan sus sonatas para piano como *La caprichosa*, *Recuerdo triste*, *Nocturno*, jotas para piano como *Viva España*, marzuras o barcarolas para piano, voz y piano, o habaneras y zarzuelas como *Merienda de negros*, *La familia de los Pacos*, *Mister Pumck* o sonatas para canto y orquesta, cantos infantiles, además de la sinfonía *Zoraya*, el cuarteto de cuerda sentimental, y su gran obra sinfónico-coral *Los náufragos del Cantábrico*, entre otras composiciones ya citadas¹³⁵.

¹³⁴ Véase anexo 105. Varias notas de prensa del homenaje a Camps 1959. (Donación familia Arocena Galán).

¹³⁵ Véase anexo 106. Donación de la obra de Antonio Camps por su hija Maria Antonieta Camps Viladecant al Museo Histórico Nacional, 1959. (Donación familia Arocena Galán).

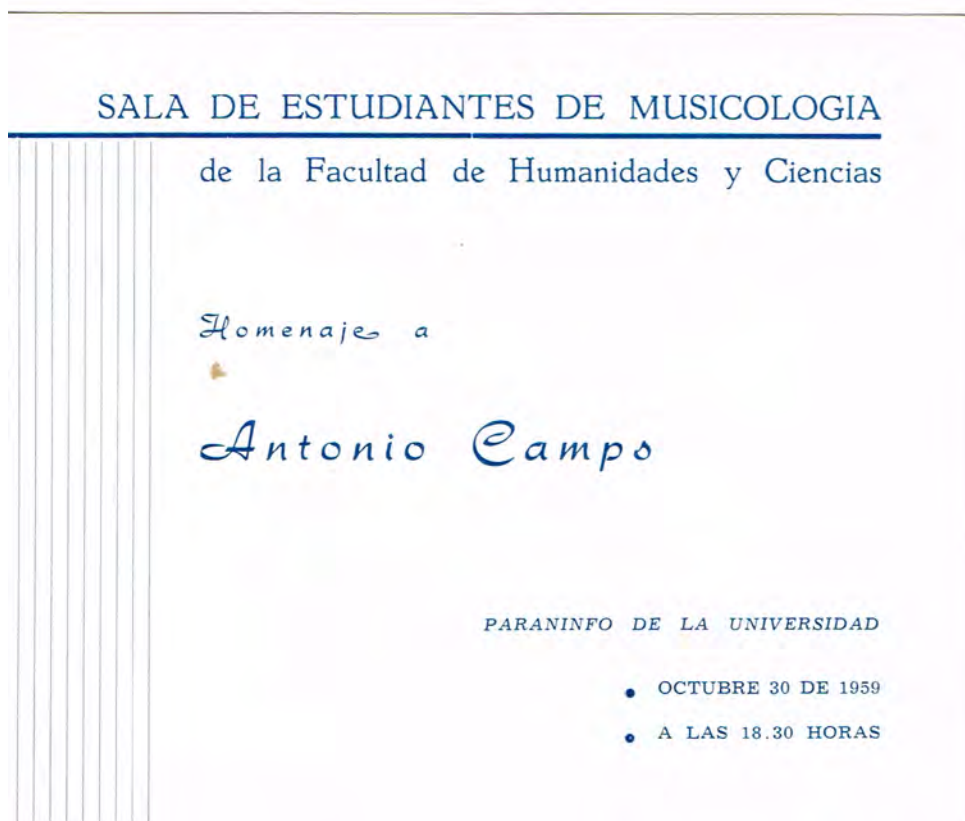


Figura 169. Invitación al acto homenaje de Antonio Camps, Paraninfo de la Universidad, 1959, (Donación Familia Arocena Galán).



Figura 170. foto homenaje a Antonio Camps, dirección orquesta y público. Octubre 30 de 1959. (Donación Familia Arocena Galán).



Figura 171. Noticia sobre la donación de la obra de Antonio Camps a la sección de musicología L. Ayestarán, Museo Histórico Nacional, Diario *El País*, 9 de abril de 1960.

El 11 de septiembre de 1945, la revista *Mundo Uruguayo* dedicó a Antonio Camps unas páginas en homenaje a su labor como docente, crítico musical y ensalzando su presencia en la vida cultural uruguaya del momento a través de los diferentes acontecimientos sociales de los que formó parte¹³⁶. Se le recordaba como “el músico que amaba profundamente a los niños. Concertista apasionado, compositor y crítico de garra, que dedicó a la infancia la mejor parte de su vida”. Alababa su trabajo en la pedagogía musical, su faceta como crítico musical, ya que había pocos y menos aún críticos especializados en la materia en aquel momento y hacía hincapié en su composición del *Himno al Árbol* (1900) con motivo de la Fiesta del Árbol. Es muy significativa la apreciación que realiza el escritor ya que lo define como un músico apasionado y temperamental, terrible crítico teatral, aunque un cariñoso profesor, siempre cercano con sus alumnos. Sus composiciones, citadas por el autor, no estaban destinadas a un fin estético sino a un fin principalmente ético. Tuvo la función de mostrar valores educativos a través de sus canciones, a la vez que componía auténticas joyas al adaptar los textos de los mejores poetas del momento a la sencillez de las melodías ideadas para un fácil aprendizaje infantil¹³⁷.

¹³⁶ Véase anexo 107. Revista *Mundo Uruguayo*, 11 de septiembre de 1945, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

¹³⁷ JIMÉNEZ, Asdrúbal “Antonio Camps, un músico que amó profundamente a los niños”, *Mundo Uruguayo*, Montevideo, 11 de septiembre de 1945. (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Resumen

Este capítulo pone de manifiesto la importante presencia de compositores y libretistas españoles de teatro musical en el Río de la Plata a finales del siglo XIX y principios del XX. Tales músicos, procedentes de diferentes regiones españolas y con mayor o menor reconocimiento en España, presentaron en los escenarios rioplatenses sus obras más importantes e incluso en algunos casos, desarrollaron su labor creadora en territorio hispanoamericano con un nuevo público y asumiendo las nuevas tendencias que se estaban llevando a cabo allí. Otros, gozaron de la fama de la que ya poseían previamente y saborearon durante largas temporadas el reconocimiento de sus obras. Entre los músicos estudiados destacan nombres como: José Rodoreda Santigós, Pahissa, Facundo Alzola, Emilio López del Toro, Prudencio Muñoz López, Manuel de Falla, Chapí y Bretón, entre otros.

También, hemos querido dedicar un lugar especial a los libretistas que contribuyeron al éxito de género de la zarzuela en Uruguay, como: José López Silva, Eduardo Marquina o el matrimonio Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga.

Finalmente, un objetivo importante de esta investigación ha sido poner en valor al músico menorquín Antonio Camps Florit (1846-1903), figura olvidada del panorama lírico español, que desarrolló una importante actividad pedagógica y artística en Uruguay. Su estudio pone de manifiesto la implicación de este músico español en el sistema de enseñanza musical del Río de la Plata, tanto en el ámbito público como en el privado. También nos ha permitido reflexionar sobre el duro papel que los músicos inmigrantes desempeñaron en este periodo final del siglo XIX para abrirse camino en el mundo artístico y poder estrenar y dar a conocer sus obras. En sus primeras composiciones para piano ya se deja ver la completa formación musical que recibió, que sabrá reflejar en el género teatral al que dedicó sus grandes esfuerzos y que pudo llevar a escena.

Conclusiones



La investigación realizada para llevar a término esta tesis doctoral ha permitido presentar un estudio pormenorizado sobre la importancia del teatro lírico español en la construcción del discurso de lo hispánico en el Río de la Plata, en el periodo comprendido entre 1898 y 1931. Se centra en el análisis de este fenómeno músico teatral a través de los diferentes ámbitos artísticos que se encuentran completamente relacionados entre sí como son la literatura, la arquitectura y las artes plásticas.

A través del estudio de lo hispánico con respecto a cuestiones de orígenes identitarios y en el discurso literario rioplatense, hemos encontrado vínculos tan relevantes en este periodo final de siglo que nos llevan al **tratamiento de los caminos de ida y vuelta en el pensamiento y el discurso cultural desde las dos posturas: la visión de España desde España y la visión de España desde América en el discurso literario**. Cómo cambia la imagen de España, acompañada por pensadores, literatos y periodistas, en comparación con la visión del resto de Europa que se da por medio de su inmigración. Por último, destacamos la importancia de la inmigración española como elemento catalizador de primer orden en lo que se refiere a esta nueva visión de España, ya que se convierte en motor de la aproximación cultural y entre personas de uno y otro lado del Atlántico. La creación de asociaciones y centros culturales en las capitales rioplatenses contribuyó al asentamiento y difusión del pensamiento y la cultura española. **Gracias a la arquitectura, la literatura y las relaciones entre la población, se restaura de nuevo esa corriente de lo español allí y de lo hispánico para ellos, como un elemento de proximidad** donde descubren sus raíces, donde las aceptan como algo propio y diferenciador respecto a los que van llegando y a los que ven como amenaza a los EE.UU. de América. Esto lleva aparejada la adquisición de la identidad hispánica como algo propio, como su origen y la nueva valoración de lo español después de más de medio siglo de rechazo.

El vehículo fundamental en la construcción de las ideas identitarias lo encontraremos, tanto en la España finisecular como en Hispanoamérica, en **un elemento esencial: la lengua castellana**. Esto facilitó la unión entre literatos que desde la Península participaron en la prensa y en las revistas, como fue el caso de Unamuno y Maeztu, entre otros. La lengua facilitó que la presencia de los literatos españoles fuera constante y creara una serie de relaciones tanto de pensamiento como de ideas, como ocurrió con la defensa del espiritualismo vinculado a lo hispánico frente a la amenaza anglosajona que compartieron A. Ganivet y J. E. Rodó, o las semejanzas entre la defensa de corrientes hispanistas que fueron las que predominaron frente a los que opinaban en contra en ese periodo final del XIX y comienzos del siglo XX, donde se defendieron los paradigmas de la espiritualidad de la tierra castellana, tal como lo señalaban los escritos de M.

Gálvez entroncándose a su vez con los ideales de J. E. Rodó y a su vez también con el apoyo a los artistas españoles en territorio rioplatense que fue el caso de Gálvez, Reyles o Larreta quienes defendieron el gusto por el arte español a través de sus diferentes manifestaciones. O los vínculos existentes entre los literatos y arquitectos en esta postura de defensa de lo hispánico como Larreta y Martín Noel, que aunaron ambas disciplinas y las llevaron a cabo. En este sentido será de total relevancia el papel que desempeñó la lengua castellana en el desarrollo de los vínculos musicales teatrales, al igual que ocurrirá en las demás artes. Realizando un balance, establecemos que hay más escritores que defendieron esta postura que los que se opusieron a este papel de la patria matriz.

Este estudio aporta una mirada más amplia que pone en relación el resto de las artes tales como la arquitectura, la pintura, la fotografía o la música. Tras un exhaustivo análisis de la influencia de la arquitectura española en la rioplatense en el periodo de nuestro estudio (1898-1931, insistimos), hemos podido constatar que además de las construcciones de carácter doméstico, o institucional, **en la arquitectura del espectáculo se produce un fuerte vínculo con lo español desde el origen del planteamiento de estos espacios**, que toman como modelo los corrales de comedias españoles del siglo XVI, hasta el hecho de que sean los propios promotores, arquitectos e ingenieros de origen español. Encontramos así ejemplos de teatros que se vinculan a lo hispánico a través de diferentes motivos: decorativos, denominación, organización del espacio, propietarios o promotores pasando por las programaciones que se llevaron a término. Es de destacar el hecho de que tengamos en Montevideo dos teatros que se hayan inaugurado con representaciones de zarzuela: en 1880, con una representación de la zarzuela *Los diamantes de la Corona* de Barbieri, en el Nuevo Teatro San Felipe. En 1871 el Teatro Cíbils con una compañía española de zarzuela que representó *El secreto de una dama*. De igual modo, el Teatro de Tacuarembó, departamento del interior del Uruguay, abrió por primera vez sus puertas también con la puesta en escena de una zarzuela.

Por otro lado, por medio de esta investigación **se ha confirmado la relevancia del papel que jugaron las artes visuales (pintura y representaciones gráficas) en lo referente a la corriente hispanista que sirvieron de base para la difusión del teatro musical español en el Río de la Plata**. Ayudaron a crear una imagen de la figura femenina española, como “la gitana” o “la manola”, figuras basadas en la tradición y los elementos castizos: peinetas, mantones de manila, trajes de gitana, etc. De ahí la importancia que adquieren pintores españoles como Rusiñol, Sorolla, Zuloaga, Romero de Torres, entre otros, que ponen de actualidad el gusto por la representación de la moda a la española en los retratos. Este imaginario erigido se encontraría ligado a la creación de los personajes presentes en los argumentos y en las escenografías,

vestuario, *atrezzo* y demás elementos teatrales de las representaciones del teatro musical español de este periodo, sobre todo, del género chico. De este modo, el teatro musical español aparece completamente ligado a la nueva imagen positiva que se quería dar de España tras el periodo de crisis finisecular. Las investigaciones realizadas por Gutiérrez Viñuales y otros investigadores nos ayudan a confirmar la formación de un imaginario que servirá de trasunto para lo que luego se verá reflejado en las representaciones de las artes del espectáculo vivo como será el caso de la zarzuela.

Frente a las reconocidas compañías de ópera italianas o francesas, este trabajo sugiere la necesidad de hacer visible, a partir del último tercio del siglo XIX, **la activa presencia de las temporadas líricas de zarzuela en los teatros rioplatenses**. Se constata una reiterada estancia de las mencionadas agrupaciones musicales en los principales y en los secundarios espacios escénicos de las capitales y departamentos de las regiones rioplatenses. Nuestro análisis ha confirmado que los repertorios que venían de España crearon moda y escuela, y que los compositores uruguayos e hispano-uruguayos, en algunas ocasiones, se vieron influidos por el estilo y características de lo español, no solo por su propia formación, sino también por el contexto escénico y musical donde vivían, componían y trabajaban. Junto a esto, hay que señalar la importancia de los componentes propios de la zona, donde tuvo éxito el conocido sainete criollo y el sainete lírico nacional. Al permanecer durante meses en territorio uruguayo, el elenco de la compañía (coro, orquesta, cantantes y actores, bailarines, escenógrafos y demás componentes), se asentaban y conocían de forma plena el territorio, por lo que también se establecían lazos y nuevos vínculos profesionales o personales. De este modo, compositores como Calvo Nuin acababan asentándose en Uruguay y formando parte del equipo docente musical de la ciudad de Montevideo, o el caso de Antonio Camps, cuya proyección y labor profesional tuvo tanta importancia en la educación musical uruguaya. Así, **estos músicos residentes o establecidos en el Río de la Plata pudieron desarrollar de forma más completa sus aspiraciones**, obteniendo un reconocimiento mediante un ejercicio asociado a este género musical que quizás no hubieran obtenido si hubiesen permanecido en la Península.

La investigación ha analizado el fenómeno escénico a través de varias fuentes documentales, algunas tan específicas como ilustraciones gráficas, noticias de prensa histórica coetánea, carteles o programas de mano. Estos elementos nos ayudan a observar el papel protagonista del género español en el caso de Montevideo. Allí, **durante los 33 años de los que se ocupa esta obra, la presencia española fue líder en los teatros montevidianos**. Solo en dos periodos, la temporada de 1904, debido a la guerra civil uruguaya entre “blancos” y “colorados” y el periodo comprendido entre 1921 y 1928 - estos dos últimos años por culpa de la competencia de las

compañías de sainete criollo o las nuevas formas de representación como las proyecciones fílmicas- se oscurece esta preeminencia. La década de más auge y desarrollo fue la comprendida entre 1910 y 1916, siendo la temporada más fuerte la de 1910-1911.

El peso de la zarzuela es predominante incluso frente a los otros nuevos géneros escénicos que aparecen en el panorama teatral, conviviendo, no sólo con la ópera europea, sino también con la opereta, vodevil, revista y la canción ligera. Al final de nuestro período de estudio aparece con fuerza el cinematógrafo, sin que por ello durante el citado periodo disminuya su capacidad de convocatoria.

Entre 1898 y 1931 actuaron en los teatros de Montevideo 44 Compañías líricas españolas. En ellas viajaban cantantes, actores, músicos, directores, empresarios y todo el personal necesario para la puesta en escena de las zarzuelas representadas. Junto a las agrupaciones más reconocidas en el panorama teatral español, también encontramos otras de menor proyección pero que de igual modo desarrollaban una importante función de difusión del patrimonio musical. Destacan las compañías de: Antonio Alonso, Amadeo Vives, Andrés Cordero, José y Luis Crodara, Leopoldo Durón, Manuel Fernández Palomero, Salvador Ferrer, Esperanza Iris, Juan Gil Rey, Rogelio Juárez, Jose Moncayo, López Silva, Montero, Emilio Orejón, Enrique Ortas-Sánchez, Ceferino Palencia, José Palmada, Arsenio Perdiguero, Petrel- Pinedo, Porredón, Alonso Roig, Romo Viñas o Julio Ruiz, entre otras. En su elenco, había cantantes de la talla de Luisa Vela, Julia Fons o la Colom. Incluso en muchas ocasiones venían los más afamados compositores de zarzuela como Sorozábal, Chapí, Bretón, Fernández Caballero o Quinito Valverde. Muchas veces no contaban con una infraestructura ni recursos económicos suficientes y se veían obligados a recurrir a técnicos, artistas, músicos y directores locales, lo que favoreció a la vinculación entre compañías de ambos territorios.

Nos pareció de enorme importancia para este trabajo de tesis la **creación de un registro de compañías, que nos permitiera elaborar un corpus de información que fuera exhaustivo y estadísticamente válido**. Para ello, elaboramos un esquema de campos mediante un orden cronológico que incluyera: Nombre de la Compañía; espacio escénico; fechas de actuación; nombre del director o empresario; elenco y el repertorio interpretado organizado por autores. De este modo hemos llegado a clasificar las 44 compañías que visitaron la capital uruguaya en el periodo comprendido entre 1898 y 1931. Entre ellas, las que más presencia tuvieron fueron las de Sagi – Barba y Emilio Carreras, compañías con amplia repercusión tanto en España como en Hispanoamérica.

Las giras que realizaban estas compañías continuaban en otros espacios escénicos del interior de Uruguay, utilizando para ello el transporte fluvial por el río homónimo. De este modo, las compañías que trabajaron en el Teatro Solís de la capital aparecen también en el Teatro Larrañaga del departamento de Salto. Parece usual que las giras continuaran por Salto y el vecino territorio de Paysandú, actuando en el Teatro Florencio Sánchez; otra de las rutas posibles incluiría el paso por el Teatro Maciό de San José , el de Tacuarembό, el Teatro Espaόol de Melo, entre otros. Hemos podido constatar esta continuidad de los recorridos de las compañías artísticas al revisar la documentación de las actuaciones en los archivos de la Comisión Honoraria de Patrimonio Histórico de Salto (Intendencia de Salto. Base de datos a cargo del Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas) y el CIDDAE de Montevideo. Creemos que este apasionante viaje de las compañías por Uruguay se postula como un tema objeto de futuras investigaciones, ya que enlaza completamente con el trabajo realizado en la actualidad.

Gracias a esta investigación, se puede constatar el **repertorio concreto de zarzuela espaόola que se representa en Montevideo, así como noticias esenciales sobre el elenco de estas compañías, en especial empresarios teatrales, cantantes, actores y escenόgrafos**. Sobre ellos, o bien se han analizado algunos aspectos concretos de su actividad, o su repercusiόn en la puesta en escena. En este sentido, nuestra aportaciόn principal ha sido constatar su presencia individual en el campo del teatro lírigo espaόol en la banda oriental del Río de la Plata. En cualquier caso, hemos incluido en el anexo documental un índice biográfico que permite contextualizar la actividad personal y profesional de los mencionados artistas en el periodo que nos ocupa.

En esta tesis se ha procurado también profundizar en **el conocimiento de los músicos asociados al espectáculo escénico, en sus distintos campos como compositores, directores de orquesta, o incluso promotores de las representaciones**. Gracias a esto se ha constatado su labor profesional en el territorio, y hemos rescatado algunos músicos de cuya existencia se tenía noticia, pero no de su labor en el teatro musical, algunos en los teatros del Río de la Plata de manera particular. **Este sería el caso de Facundo Alzola, Calvo Nuin, y de manera especial, Antonio Camps**. En este último hemos detenido nuestra mirada, pues hemos reconstruido su biografía, obra musical y labor docente, así como su aportaciόn a la vida cultural uruguaya como crítico teatral y su papel como reformador educativo. Creemos que fue un compositor de una importante talla intelectual, con una gran formaciόn en armonía y composiciόn, lo que permite valorar la calidad de su obra. Tanto él como sus colegas fueron difusores del teatro lírigo espaόol y representantes distinguidos de la corriente músico-teatral hispana en América.

Para ellos, la dificultad de sobresalir en este ámbito profesional como compositores de zarzuela permite valorar con más objetividad su esfuerzo creativo y su vocación artística.

Todo ello -y creemos que es una de las aportaciones fundamentales de este trabajo- **debe comprenderse como un fenómeno de conjunto, en el cual se produce una transculturación pacífica de lo español** que afecta al concepto del país, a su pasado en relación con América, a las nuevas relaciones que se establecen entre la colonia española emigrada y su país receptor. Así, se reconstruye una imagen de lo hispano, en ocasiones estereotipada, ya lo suficientemente alejada de las ideas de dominio y emancipación del siglo XIX, donde se pulen los aspectos más divergentes para ayudar a la construcción cultural de la pujante nación uruguaya, en plena expansión social y económica. La nueva relación se constituye a través de la renovación simbólica que permiten las creaciones literarias, los monumentos conmemorativos, el retrato o el paisaje, pero también mediante la ilustración gráfica, la prensa y hasta los programas de mano de las actuaciones. Lo teatral configura aquí, con su capacidad representativa y de entretenimiento, la punta de lanza de esta imagen: recreación como ya indicamos, en ocasiones superficial o sentimental, ociosa o nostálgica de una nación lejana, antigua metrópoli unida ahora mediante nuevos lazos, a la cotidianeidad de lo uruguayo.

Fuentes y Bibliografía



Fuentes principales consultadas

1.- Fuentes hemerográficas de Uruguay y Buenos Aires:

Alfar (1925)

Arquitectura (1928)

Alborada, La (1902)

Boletines de Emigración (1908-1934)

Caras y Caretas (1900, 1901, 1913)

Casa De America Galicia, (1923)

Día, El (1915-1931)

Gaceta Literaria, La (1898)

Ideal, El (1928)

Mundo Uruguayo (1945)

Montevideo Musical (1898-1904)

Montevideo- Andalucía (1885)

Nación, La (1910)

Nosotros (1907)

Negro Timoteo (1898)

País, El (1920)

Plata, El (1915)

Prensa, La (1910)

Plus Ultra (1916, 1917, 1919, 1920)

Revista del Centro Gallego (1917)

Rojo y Blanco (1894, 1900,1901)

Semana, La (1911)

Siglo, El (1898-1931)

Tribuna Popular, La (1914)

Cine, Radio y Actualidad (1936)

Vida Nueva (1898)

Voz del Cordón, La (1949)

- Otros periódicos españoles:

- *Arte del teatro, El* (1907, 1908)
- *ABC* (1931)
- *Blanco y Negro* (1900)

- *España* (1914-1921)
- *Madrid Cómic* (1898)
- *Música Ilustrada Hispano-americana, La* (1900)
- *Nuevo Mundo* (1901)

2.- Fuentes documentales manuscritas o impresas:

CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo:

Bordereux.

Programas de mano (1898-1931).

Archivo del Conservatorio Superior de Música de Madrid:

Registro de Pagos al Estado por Derechos de Matrícula y Examen Oficial 1865-1866.

Museo Histórico Nacional, Archivo del Museo Romántico, Sección Musicología.

Museo Histórico Nacional de Uruguay:

Archivo Camps, Biblioteca Pablo Blanco.

Archivo La Lira, Biblioteca Pablo Blanco.

Programas de mano.

Centro de Documentación Musical de Montevideo (CDM):

Fichas manuscritas Antonio Camps.

Archivo Literario, Biblioteca Nacional de Uruguay:

Archivo Eneida Sansone.

Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro.

Biblioteca Nacional de Uruguay:

Materiales especiales, programas de mano.

Archivo del Centro Gallego de Montevideo:

Fondo actividades culturales, artísticas y musicales. Sección: programas y organización de actos.

Juan March:

Libretos zarzuela y notas de prensa.

Centro de Documentación de Teatro y Danza de Buenos Aires (CDT): programas de mano.

Archivo Histórico del Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires.

Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la SGAE.

Archivo Particular de Juan María Veniard.

Archivo Particular de la familia Arocena Galán.

Archivo Particular de Jorge Ángel Arteaga.

Archivo Particular de la familia Scorza.

3.- Fuentes gráficas:

CdF (Centro de Fotografía de Montevideo).

Archivo de la imagen y la palabra, SODRE: Colección Álbum Histórico.

IHA, Instituto de Historia de la Arquitectura.

Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro.

BIBLIOGRAFÍA

AARON CLARK, Walter y KRAUSE, William Craig. *Federico Moreno Torroba: A Musical Life in Three Acts*. Oxford University Press, 2013.

ABASCAL BRUNET, Manuel. “Apuntes para la historia del Teatro en Chile. La zarzuela grande”. En *Revista Musical*. Dos tomos. Santiago: Imprenta Universitaria, 1951, pp.115-120.

ABELLÁN, José Luis. *Visión de España en la Generación del 98*, Madrid: Magisterio Español, 1968.

----- . *La idea de América*, Madrid: Istmo, 1972.

----- . *Sociología del 98*. Barcelona: Península, 1973.

ACHÚGAR, Hugo. “Modernización, europeización, cuestionamiento: El lirismo social en Uruguay entre 1895 y 1911”. En *Revista Iberoamericana*, núm. 114-115, Caracas, Enero-Junio 1981, pp. 7-32.

----- y MORAÑA, Raquel. *Uruguay, imaginarios culturales: desde las huellas indígenas a la modernidad*, Volumen 1, Ediciones Trilce, 2000.

ALIATA, Fernando. *Carlos Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, Eudeba, 1996.

ALIER, Roger. *El Libro de la zarzuela*. Barcelona: Daimon, 1982.

-----, AVIÑO, Xosé y MATA, Francesc Xavier. *Diccionario de la zarzuela: biografías de compositores, argumentos y comentarios musicales sobre las principales zarzuelas del repertorio actual*. Barcelona: Daimon, 1986.

----- . *La zarzuela*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”. *Cuadernos de música iberoamericana*, 1998, vol. 5, pp. 79-108.

----- . *España y el programa americanista*. Madrid: Editorial América, 1917.

----- . *La huella de España en América*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008.

AMARILLA CAPI, Mirta. *La música en el Uruguay. Tomo II. Los compositores de Música Cultura*. Montevideo: Ediciones del Eclipse, 2000.

AMORÓS, Andrés, DÍEZ BORQUE, José María y ALVAR, Carlos. *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia, 1999.

APOLANT, Juan Alejandro. *Génesis de la familia uruguaya*. Montevideo: Instituto Geográfico e Histórico del Uruguay, 1966.

ARANA, Mariano. *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. Montevideo: Publicaciones de la Universidad de la República, 1987.

----- y GARIBELLI, Lorenzo. *Arquitectura renovadora en Montevideo. 1915-1940: reflexiones sobre un período fecundo de la arquitectura en el Uruguay*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991.

----- . "El teatro de la ciudad y la ciudad como teatro de la colectividad". En FARINA, Álvaro y PASCUAL, Carlos. *Proyecto Solís*. Padua (Italia): Il Poligrafo, 2000.

ARAÚJO, Orestes. *Guía Pintoresca de Montevideo. Acompañada de una breve descripción geográfica y una noticia histórica de la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1907.

ARGUL, José Pedro. *Las artes plásticas en Uruguay, desde la época indígena al momento contemporáneo*. Montevideo: Editorial Barreiro y Ramos, 1966.

ARIAS ANGLÉS, Enrique. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos y Departamento de Arte "Diego Velázquez. *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", 1990.

ARIAS DE COSSIO, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991.

----- . "La escenografía zarzuelística en el siglo XIX español". *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 2-3, pp. 183-188, 1997.

ARNAU, Juan y GOMEZ, Carlos María. *Historia de la zarzuela*, Madrid: Editorial Zacosa, 1974.

1979.

ARRIETA, Rafael Alberto. *La literatura argentina y sus vínculos con España*. Buenos Aires: Editorial Uruguay, 1957.

ALTAMIRA, Rafael. *Mi viaje a América*, Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 1911.

ALTEROZ, Charles y BARRANCHINI, Hugo. *Historia urbanística y edilicia de Montevideo*. 1ª Edición, Montevideo: Publicaciones de la Junta Departamental de Montevideo, 1971.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio. *Imágenes de la lírica. El teatro musical español a través de la estampa 1850-1936*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales: SGAE, 1995.

ÁLVAREZ GIL, Óscar. "Emigraciones de Europa a América en los siglos XIX y XX: el caso de la emigración vasca". En *Cuadernos CANELA. Actas del XVI Congreso de Literatura, Historia-Pensamiento y Metodología*, vol. XVI, Osaka (Japón), Confederación Académica Nipo-Española-Latinoamericana, 2004, pp. 73-105.

AYESTARÁN, Lauro. *Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830*. Montevideo: Ediciones CEIBO. Impresora LIGU-PAYSANDÚ, 1943.

----- . *La música en el Uruguay*, Montevideo: SODRE, 1953.

----- . *El centenario del Teatro Solís*, Montevideo: Comisión de Teatros Municipales, 1956.

AZNAR, Yayo y WECHSLER B. Diana. *La memoria compartida. España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BABINO, María Elena. "Historiografía del arte español en la Argentina (1910-1930). Consolidación de una estética hispanofílica en Buenos Aires". En *Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX: VII Jornadas de Arte*. Madrid, 1995, pp. 439-448.

BARBIERI, Francisco Asenjo. *El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela*. Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal, 1877.

BARCE, Román. *Actualidad y futuro de la zarzuela: actas de las jornadas celebradas en Madrid del 6 al 9 de noviembre de 1991*. Madrid: Editorial Alpuerto, 1994.

BAROFFIO, Eugenio. "El teatro Solís". En *Revista Histórica*, Tomo XXVIII, año LII, segunda475

época, núm. 82-84, Montevideo, julio de 1958.

BAROFFIO, Rosa Carmen. *Centro Cultural de Música, 60 años ininterrumpidos de música en Uruguay*. Montevideo: Centro Cultural de Música, 2002.

BARRÁN, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* Montevideo: Editorial Banda Oriental, (2 vols.), 1989-1990.

BARREIRO FERNANDEZ, Xosé Ramón. "Los gallegos de América y la recuperación política de Galicia". En *Indianos, Monografías de los Cuadernos del Norte*, núm. 2, Oviedo, 1984, pp. 5-54.

BARRIOS PINTOS, Aníbal. *Montevideo visto por los viajeros*. Montevideo: Nuestra Tierra, 1971.
----- y REYES ABADIE, Washington. *Los barrios de Montevideo*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1994.

BELTRÁN, Marcos Jesús. *Entre el telar y el foso*. Valencia: Sempere, 1910.

BENTANCUR, Arturo Ariel y DE MELO Y MENEZES, Manuel Cipriano. *Don Cipriano de Melo, señor de fronteras*. Montevideo: Arca, 1985.

BERENGUER CARISOMO, Arturo. *España en la Argentina (Ensayos sobre una contribución a la cultura nacional)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

BERTHOLD, Margot. *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama, 1974.

BLANCO RODRÍGUEZ, Juan Andrés. *El asociacionismo en la emigración española a América*. Salamanca, Junta de Castilla y León/UNED Zamora, 2008.

BOLÍVAR, Simón. *Carta de Jamaica*. Barcelona: Linkgua Digital, 2010.

BOURET, Daniela. *Teatro Solís: historias y documentos*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 2004.

BUENO, María José. "Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las exposiciones Universales", En *Fragmentos*, núm. 15-16, Madrid, 1989, pp. 68-69.

CAAMAÑO, Roberto. *La historia del Teatro Colón: 1908-1968* (Vol. 3). Buenos Aires: Editorial476

Cinetea, 1969.

CÁCERES SANTACRUZ, Nataly Andrea. *La república en escena. Teatro Solís y Teatro Nacional Sucre en la construcción del proyecto de Nación 1840-1950*. Montevideo: Universidad de Montevideo, 19 de febrero de 2014 (fecha de defensa).

CAETANO, Gerardo (coord.). *Los uruguayos del centenario: nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*. Montevideo: Taurus, 2000.

CAGIAO VILA, María del Pilar. "Cuestiones españolas en la celebración del Centenario argentino de 1910". En *200 años de Iberoamérica (1810-2010): Congreso Internacional: Actas del XIV Encuentro de Lationoamericanistas Españoles, Santiago de Compostela, 15-18 de septiembre de 2010*. Eduardo Rey Tristán y Patricia Calvo González (coord.), 2010, pp. 365-381.

CALVAR, Didier. "Emigración sin morriña. Una cortesana pontevedresa en París: la Bella Otero". En *Anuario de Estudios Gallegos*, Montevideo: Universidad de la República, 2007.

CAMBA, Francisco y MAS Y PI, Juan. *Los españoles en el Centenario argentino*. Buenos Aires: Imprenta Mestres, 1910.

CARBAJAL, Miguel y MORENO TONELLI, Jorge. *La influencia española en las artes visuales del Uruguay*. Montevideo: Edición Galería Latina, 1992.

CARMENA MILLÁN, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: ICCMU, 2000.

CARREDANO, Consuelo y ELI RODRÍGUEZ, Victoria. *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Volumen 6, Madrid-México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

CASARES RODICIO, Emilio. *La imagen de nuestros músicos: del Siglo de Oro a la Edad de Plata*. SGAE, 1997.

------. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), 1999.

------. *Historia gráfica de la zarzuela: músicas para ver*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.

------. *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

------. *Historia gráfica de la zarzuela: los creadores*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.

----- y TORRENTE, Álvaro. *La ópera en España e Hispanoamérica: actas del Congreso Internacional de la ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*. Madrid, 29. XI-3, XII de 1999. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.

------. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

----- y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

CASTELLANOS, Raúl Alfredo. *Historia del Teatro Solís*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo, 1987.

CASTILLO, A. "1793-1973. De la casa de comedias al teatro independiente. Escenario de dos mundos", *Inventario teatral de Iberoamérica*, 4. 1988.

CASTRO MONTERO, Ángela y DE CRISTÓFORIS, Nadia. *Entre Europa y América. Circulación de ideas y debates entre las dos Guerras Mundiales*. Buenos Aires: Ediciones Foga, 2014.

CHAVES, Julio César. *Unamuno y América*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1970.

CHEBATAROFF, Fernando y LOUSTAU, César J. *Uruguay: la herencia ibérica en arquitectura y urbanismo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2003.

COLOM GONZÁLEZ, Francisco. *Relatos de la nación: la construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2005.

Cuadernos de Marcha, Revista IDEAS II. Historia de las ideas, mentalidades, sensibilidad. Publicación especial/Julio-Agosto 1998.

COSTAS, Carlos José y AMORÓS, Andrés. *La Zarzuela de cerca*, Madrid: Espasa Calpe, 1987.

COTARELO Y MORI, Emilio. *Estudios sobre la historia del arte escénico en España*, Madrid: Estudio tipográfico, Sucesores de Rivadeneyra, 1897.

------. *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España desde sus orígenes hasta finales del siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1934.

DE LA GUARDIA, Ernesto y HERRERA, Roberto, A. *El arte lírico en el Teatro Colón, con motivo de sus bodas de plata, 1908-1933*. Buenos Aires: Zea y Tejero, 1933.

DE MAEZTU, Ramiro. *Hacia otra España*. Introducción de Javier VARELA TORTAJADA. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

----- y GOMÁ Y TOMÁS, Isidro. *Defensa de la Hispanidad*, Madrid: Ediciones Rialp, 2007.

DE MARÍA, Isidoro. *Montevideo antiguo: tradiciones y recuerdos*. Elzeviriana, de C. Becchi, Montevideo, 1888.

DE MATTEIS, Giuseppe y DOMÉNECH PART, José. *Cantantes líricos de la Comunidad Valenciana, 1850-1950: Palau de la Música de Valencia, sala de exposiciones: del 30 de marzo al 15 de junio de 2012*. Valencia: Palau de la Música i Congressos de València D.L., 2012.

DE PAULA, Alberto S. J., VIÑUALES, Graciela María y GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura hispanoamericana en el Río de la Plata: diccionario biográfico de sus protagonistas, 1527-1825*. Buenos Aires: CEDODAL: Embajada de España en Argentina, Oficina Cultural, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2006.

DE ZULETA, Emilia. *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1983.

----- . *Orígenes y apogeo del género chico*. Madrid: Revista de Occidente, 1949.

DEL ARENAL, Celestino. *Política exterior de España y relaciones con América Latina: iberoamericanidad, europeización y atlantismo en la política exterior española*, Madrid: Siglo XXI, 2011.

DEL MORAL, Carmen y GARCÍA FRANCO, Manuel. *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

DELEITO Y PIÑUELA, José. *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*, Madrid: Editorial "Saturnino Calleja", 1946.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*. Editorial CSIC-CSIC Press, 1988.

DENNIEL, María Isabel, ISLAS, Inés Nilda y MOREIRA, Gladis. "Repertorio de compañías479

extranjeras de teatro, ópera y zarzuela presentadas en el Teatro Solís (1893-1993)". Trabajo de Licenciatura en Bibliotecología. Documento mecanografiado depositado en la Biblioteca de la Escuela Universitaria de Bibliotecología y Ciencias Afines "Ing. Federico E. Capurro", Montevideo, 1984.

DENTICI BURGOA, Nino. *Diccionario biográfico de cantantes vascos de ópera y zarzuela*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, D.L., 2002.

DEVÉS VALDÉS, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. Buenos Aires: Biblos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2000.

DEVOTO, Fernando. *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2003.

DEVOTO, Fernando y BENENCIA, Roberto. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Sudamericana, 2003.

DILLON, César Arturo y SALA, Juan Andrés. *El teatro musical en Buenos Aires: la ópera, la opereta, la zarzuela, la comedia musical (2)*. Teatro Coliseo: 1907-1937; 1961-1998. Buenos Aires: Editorial de Arte Gaglianone, 1999.

DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA. *Arquitectura teatral en España: exposición de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU, diciembre 1984- enero 1985*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Secretaría General Técnica, 1985.

DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA. *La arquitectura en escena. Programa de Rehabilitación de Teatros Españoles del siglo XIX*. Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1993.

DOMÉNECH, Rafael. *El Nacionalismo en arte*, notas sobre la vida artística contemporánea. Madrid: Editorial Paez, 1928.

DUMENSIL, R. *Historia del teatro lírico*. Barcelona: Editorial Vergara, 1957.

ECHEVARRÍA, Néstor. *El arte lírico en la Argentina*. Buenos Aires: Imprima Editores, 1979.

ELI RODRÍGUEZ, Victoria. "Las sociedades artístico-musicales". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, por CORREDANO, Consuelo y ELI RODRÍGUEZ, Victoria (coords.). Vol. 6, 2009, pp. 270-311.

----- y ALFONSO RODRÍGUEZ, María de los Ángeles. *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid. Fundación Autor, 1999.

ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar. "El sainete del último tercio del siglo XIX: culminación de un género dramático en el teatro español". En *Epos: Revista de filología*, núm. 3, 1987, pp. 97-122.

----- . *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

----- . "Panorama literario de la Zarzuela Grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero". En *Cuadernos de música iberoamericana*. Vol. 2-3. 1997, pp.57-72.

----- . *La escena española en el umbral de la modernidad (estudios sobre el teatro del siglo XIX)*. Valencia: Tirant Humanidades, 2011.

FARINA, Álvaro y PASCUAL, Carlos. "El teatro Solís en el marco de los «teatros a la italiana». Tipología, forma y proporciones. Geometría y trazados reguladores", En *Proyecto Solís*. Capítulo III, Montevideo: CIDDAE, 2000, pp. 73-81.

FARINA, Álvaro y PASCUAL, Carlos. *Proyecto Solís*. Montevideo: Padova: Il Poligrafo, Intendencia Municipal de Montevideo, 2000.

FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*, Madrid: Real Musical, 1975.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María. *Arte y Emigración: La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1997.

FERNÁNDEZ, Alejandro E. y MOYA, José C. *La inmigración española en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos, 1999.

FERNÁNDEZ LUNA, C: *La zarzuela. Temas españoles*, núm. 128, Madrid: Publicaciones Españolas, 1954.

FERNÁNDEZ, Teodosio. "España y la cultura hispanoamericana tras el 98", en ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás y ROYANO GUTIÉRREZ, Lourdes. *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Santander: Universidad de Cantabria, 2000.

FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis y NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Arquitectura teatral en Madrid. Corral de Comedias al cinematógrafo*. Editorial El Avapiés, Madrid, 1988.

FORNARO, Marita. *Troupes del Uruguay. Las vidas de un repertorio*. Montevideo: Universidad de la República/Asociación General de Autores del Uruguay, 2000.

-----, SALOM, Marta y BUXEDAS, JIMENA. “¿Qué dan en el Solís? Los programas de espectáculos como testigos de las actividades del Teatro y de su inserción en el entramado sociocultural uruguayo”. En *Teatro Solís, 150 años de historias desde el escenario*. D. Bouret, comp., Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo/Linardi y Risso, 2006.

-----, “Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos”. En *Cuadernos de música iberoamericana* Vol. 13, 2007, pp. 35-64.

-----, “Diálogos y resistencia la presencia de la música española en la creación popular uruguaya”. En *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 24, 2012, pp. 63-90.

-----, “Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica: la presencia de la zarzuela en la programación de instituciones teatrales uruguayas”, En *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Gabis López (coord.), vol. 2, 2012, pp. 137-153.

FORNARO, Marita y SZTERN, Samuel. *Música popular e imagen gráfica en Uruguay, 1920-1940*. Montevideo: Universidad de la República, 1997.

FORNARO, Marita y OLARTE, Matilde. *Entre rondas y juegos: análisis comparativo del repertorio infantil tradicional de Castilla-León y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, Escuela Universitaria de Música, 1998.

FUENTES MILÁ, Sergio. “Los pabellones de España en la Exposición del Centenario de la Independencia argentina. La búsqueda de un perfil arquitectónico moderno”. En SOCIAS, Inmaculada y GKOZGKOU, Dimitra (eds.), *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*, Milan: Hugony Editore, 2014, pp. 71-102.

GÁLVEZ, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga, Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires: Moen, 1910, pp. 65-66.

-----, *El solar de la raza*, Madrid: Saturnino Calleja S.A., 1980.

GALLINAL, Gustavo. *Tierra Española*, Barcelona: Imprenta de la viuda de Luis Tasso, Arco482

del Teatro 21 y 23, 1914.

GANIVET, Ángel. *Idearium Español; el porvenir de España*. Madrid: Espasa Calpe, 1966.

GARCÍA CARRETERO, Emilio. *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid*, Madrid: Fundación de la Zarzuela Española, 2003-2005.

GARCÍA MARTÍN, Luis. *Manual de teatros y espectáculos públicos*. Madrid: González, 1860.

GARCÍA MELERO, José Enrique. Los modelos de tipología del teatro a finales de la Ilustración Española. En *Espacio, tiempo y forma, Serie VII, Historia del Arte*, núm. 7, Madrid, 1994, pp. 213-246.

----- . "Génesis y concepto urbanístico y arquitectónico del primitivo Teatro Real de Madrid". En *Reales Sitios, Revista de Patrimonio Nacional*, núm. 132, 1997, pp. 53-67.

GARCÍA MORALES, Alfonso. *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo: Clarín y Rodó*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1992.

GARCÍA-RAMA, Ramón. "Historia de una emigración artística". En *Otros emigrantes: Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Madrid: Caja de Madrid, Sala de las Alhajas, noviembre de 1994-febrero de 1995, pp. 17-45.

GARCÍA SEBASTIANI, Marcela (dir.). *Patriotas entre naciones: Élite emigrantes españolas en Argentina*, Madrid, Editorial Complutense, 2010.

GARCÍA NÚÑEZ, Julián, GUTIÉRREZ, Ramón, ALOSO PEREIRA, José Ramón y ÁLVAREZ, Fernando. *Arquitecto García Núñez. Caminos de ida y vuelta. Un español en Argentina, un indiano en España*, Buenos Aires: CEDODAL, 2005.

GARCÍA OLIVER, Antonio José. *El teatro lírico en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*. Universidad de Granada, 2013.

GAYOL, Sandra. *Sociabilidad en Buenos Aires: hombres, honor y cafés, 1862-1910*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2000.

GEMBERO, USTÁRROZ, María y ROS-FÁBREGAS, Emilio. *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada: Universidad de Granada, 2007.

GIMÉNEZ, Emilio Alberto. "Presencia y arraigo de la zarzuela en Argentina". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 2-3, 1997, pp. 475-486

GIORDANO, Marina. "Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX". En *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, núm. 740, 2009, pp. 1283-1298.

GISBERT CORTÉS, Juan Javier. *Adolfo Sirvent Linares, "la voz de terciopelo"*. Alcoy: Asociación de Amigos de la Música. Librería Lloréns, 1992.

GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española del siglo XIX*. Madrid: Alianza Música, 1996.

GÓMEZ DE CASO ESTRADA, Mariano. *Falla, Larreta y Zuloaga ante "La Gloria de don Ramiro"*. Segovia: Imprenta Taller Imagen, 2006.

GÓMEZ FRÍAS, Elena. Ministerio de Fomento y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Teatros. Programa de rehabilitación de teatros 1% Cultural*. Madrid: Ministerio de Fomento, Centro de Publicaciones, 2003.

GONZÁLEZ BARROSO, Mirta Marcela. "El imaginario lorquiano en la lírica rioplatense: migración, lenguajes e identidades en el siglo XX". En *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 24. 2012, pp. 91-113.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo. "El hispanismo autoritario español y el movimiento nacionalista argentino: balance de medio siglo de relaciones políticas e intelectuales (1898-1946)" En *Hispania: Revista Española de Historia*, vol. 67, núm. 226. 2007, pp. 599-642.

GONZÁLEZ CUTILLAS, J. "Manuel Fernández Caballero: de la zarzuela al género chico". En *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Madrid: Alpuerta, 1993, pp. 243-250.

GONZÁLEZ DE MESA, Amaro. "Iberoamérica. Identidad y nombre". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 541-542, 1995, pp. 57-104.

GONZÁLEZ PEÑA, María Luz. "María Lejárraga y María Rodrigo: música y feminismo". En *María Martínez Sierra: feminismo y música: III Jornadas sobre María Lejárraga, Logroño, 24-27 de octubre y 14-17 de noviembre de 2005*. Instituto de Estudios Riojanos, 2008. p. 165-188.

GOYEN AGUADO, Julio. *Florencio Constantino 1808-1919. El hombre y el tenor, milagro de una voz*. Bilbao: Ayuntamiento, 1993.

GOYENECHE, Juan Carlos. *Ensayos, artículos, discurso*. Buenos Aires: Ediciones Dicio, 1976.

GUIDO, A. *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Buenos Aires: La casa del Libro, 1925.

GUTIÉRREZ, Ramón y GUTMAN, Margarita. *El arquitecto Martín Noel: su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1995.

----- y MENDEZ Patricia (coord.). *Espanoles en la arquitectura Rioplatense: siglos XIX y XX*, CEDODAL, 2006.

----- y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad, 1805-1925*. Madrid: Fundación Mafre, 2006.

----- y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1997.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930)". En *Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, núm. 14, 1998, Madrid, pp.74-87.

----- . "Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina". En *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español: Granada, 31 de octubre-3 de noviembre de 2000: XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Granada, vol. II, 2000, pp. 759-771.

----- . "El 98 y la Reconquista Espiritual de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en Argentina". En *III Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de América (AEA) (1998)*, coord. por Francisco Morales Padrón, 2000, pp. 396-411.

----- . "Un viejo resplandor (Evocaciones de Granada)", de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma y Alfredo Guido (1924). *España y Argentina, Entre la Tradición y la Modernidad*. En PÉREZ VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio. *Un viejo resplandor*, Granada: Editorial Comares, 2000, pp. 9-73.

----- . "El Hispanismo como factor de mestizaje estético en el arte americano (1900-1930)". En *Iberoamérica Mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEZ, 2003, pp. 167-185.

----- . *La pintura argentina: identidad nacional e hispanismo (1900-1930)*, Granada: Universidad de Granada, 2003.

------. "Diálogos entre arte y literatura, a propósito de los escritores Enrique Larreta y Ricardo Rojas". En *Sedes Sapientae*, Revista del Vicerrectorado de Formación de la Universidad Católica de Santa Fe, Santa Fe (Argentina), núm. 6, agosto de 2003, pp. 53-61.

------. "La seducción de la Alhambra. Recreaciones islámicas en América". En LÓPEZ GUZMÁN Rafael (coord.). *Mudéjar Hispano y Americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada, El Legado Andalusi, 2006, pp. 166-173.

------. "Ignacio Zuloaga y Hermen Anglada Camarasa. Presencia en el Centenario y proyección en la Argentina". En *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*. Buenos Aires, CEDODAL-Junta de Andalucía, 2007, pp. 87-92.

------. "Escultores españoles en las conmemoraciones argentinas". En *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al Bicentenario*. Buenos Aires, CEDODAL-Junta de Andalucía, 2007, pp. 93-96.

------. "El pabellón español en la exposición del centenario argentino". En *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, núm. 7, 2008, pp. 45-57.

------. "Horizontes historicistas en Iberoamérica. El neoprehispánico y el neoárabe, exotismo e identidad". En LOZOYA, Johanna y PÉREZ VEJO, Tomás. (coord.). *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, México, INAH, 2009, pp. 87-99.

------. "España y Argentina en la época del Centenario. Arte de ida y vuelta". En *Hacia el Bicentenario*. Buenos Aires: Fundación Ortega y Gasset, 2010.

------. "América y España. Escenarios de intercambio e institucionalización del arte (1898-1936)". En HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CAPARRÓS MASEGOSA, Lola (eds.). *Campo artístico y sociedad en España (1830-1936): la institucionalización del arte y sus modelos*. Granada: Universidad de Granada, 2013, pp. 379-407.

------. "Arquitectura de raíces hispanas: entre los "estilos californianos" y el neocolonial (1880-1940)". En SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel (coord.). *Baja California. Herencia, memoria e identidad patrimonial*. Granada: Universidad de Granada-Editorial Atrio, 2014.

GREGORI, Miguel Ángel. *Cien años de vida de la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Concepción del Uruguay*, Argentina: Entre Ríos, 1978.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Historia cultural y literaria de la América hispánica*. Madrid: Verbum Editorial, 2007.

HERNÁNDEZ FREIXA, Pilar. "La creación de la tipología teatral neoclásica: tres proyectos desconocidos". En *Revista Q*, núm. 59, Septiembre de 1982, Madrid, 1982, pp. 48-58.

HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino, *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela: siglos XIX*⁴⁸⁶

y XX. Madrid: Ediciones Lira, 1994.

HERRERA ATEHORTÚA, Cenedith. "Zarzuela en Medellín: El caso de la compañía hispanoamericana Dalmau-Ughetti, 1894-1895". En *Revista de Historia y Sociedad*, Medellín: Universidad de Colombia, núm. 20, enero-junio, 2011, pp. 133-150.

HIDALGO CIUDAD, Juan Carlos (coord.). *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental*. Sevilla: Consejería de Cultura, Dirección General de Fomento y Promoción Cultural, Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2004, pp. 136-137.

IGLESIAS DE SOUZA, Luis. *El teatro lírico español. Ensayo de catalogo: letras A-E*. La Coruña: Diputación Provincial, 1991.

----- . *El teatro lírico español: Libretistas y compositores*. La Coruña: Diputación Provincial, 1996.

IRIGOYEN, Emilio: *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2000.

JIMÉNEZ, Andrés. "Madrid y el teatro lírico español a partir de 1900: modernismo y regionalismo". En *Ars Longa*, núm. 17, 2008, pp. 91-104.

JULIÀ I SEGUÍ, Gabriel. *Música i Músics a Menorca*, Maó: Consell Insular de Menorca, Departament de Cultura, Patrimoni, Educació i Joventut; Institut d'Estudis Baleàrics, 2010.

----- . *Història de la Música II, Enciclopedia de Menorca, XVIII*. Maó: Obra Cultural de Menorca, 2012.

JUÁREZ BRIONES, Carlota. "María Lejárraga y Manuel de Falla (1913-1921): Apuntes sobre su relación personal y artística". En *María Martínez Sierra: feminismo y música: III Jornadas sobre María Lejárraga, Logroño, 24-27 de octubre y 14-17 de noviembre de 2005*. Instituto de Estudios Riojanos, 2008. pp. 189-222.

KLEIN, Teodoro. *El actor en el Río de la Plata: de la colonia a la independencia nacional*. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1984.

KLOTZ, Volker. *Zarzuelas y operetas*. Buenos Aires: Editorial Vergara, 1995.

LAFLEUR, Héctor René, PROVENZANO, Sergio y ALONSO, Fernando. *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (CEAL), 1968.

LAROCHE, W. E., *Pintores uruguayos en España, 1900-1930*, Montevideo: Galería de la Matriz, artes Plásticas, 1992.

LARRETA, Enrique. *La Gloria de Don Ramiro (una vida en tiempos de Felipe Segundo)*. Madrid: Victoriano Suárez, 1908.

LECAT, Jean-Guy y TODD, Andrew. *El círculo abierto: los espacios escénicos teatrales de Peter Brook*. Barcelona: Alba Editorial, 2003

LEÓN RODRÍGUEZ, Ángel Luis. *Acústica arquitectónica y patrimonio teatral en Andalucía*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.

LIDA, Clara E. *Inmigración y exilio. Reflexiones sobre el caso español*. México D.F.: Siglo XXI, 1997.

LLANO ÁLVAREZ, Samuel y CASARES RODICIO, Emilio. *El hispanismo y la cultura musical en París 1898-1931*. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte III, 2007.

LOJO, María Rosa. "Los intelectuales argentinos y España: de la Generación del'37 a Ricardo Rojas. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 40, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 91-108.

LOLO HERRANZ, Begoña. "La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una controversia". En *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 2-3, 1997, pp. 319-326.

LÓPEZ, Carolina E. "La revista Nosotros y la voz de quienes escriben. La construcción discursiva de una identidad". En *Historia y Espacio*, nº 41: 39-53, agosto-diciembre, 2013, pp. 40-53.

LOSADA, Leandro. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la "Belle époque": sociabilidad, estilos de vida e identidades*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editora Iberoamericana, 2008.

LUCCHINI, Aurelio. *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, 488

Facultad de Arquitectura, Instituto de Historia de la Arquitectura, 1986.

MALOSETTI COSTA, Laura. "Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario". En BURUCÚA, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina*, vol. I: Arte, Sociedad y Política. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

------. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MANSILLA, Silvina Luz. "Sobre músicas, migraciones y nacionalismos en el Río de la Plata". En *El Hilo de la Fábula*, 2015, núm. 15, pp. 199-201.

MANSO, Carlos. *Conchita Badía en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Tres tiempos, 1989.

MANZINO, Leonardo. "La música uruguaya en los festejos de 1892 con motivo del IV Centenario del Encuentro de Dos Mundos". En *Revista de Música Latinoamericana*, 1994, vol. 14, núm. 1, pp. 102-130.

------. *La ópera uruguaya del siglo XIX: estrenos de Tomás Giribaldi en el Teatro Solís*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2010.

------. *León Ribeiro. Sesquicentenario del compositor romántico uruguayo*. Montevideo: Asociación Amigos del Museo Juan Manuel Blanes, 2004.

MARCILHACY, David. "Las fiestas del 12 de octubre y las conmemoraciones americanistas bajo la restauración borbónica: España frente a su pasado colonial", en *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, núm. 86, 2011, pp. 131-148.

MARTÍN DE SAGAMÍNAGA, Joaquín. *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Fundación Caja Madrid: Acento, 1997.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, LOIS, Elida, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" y Asociación Argentina de Hispanistas. *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España"*. Buenos Aires: El Instituto, 1993.

MARTINEZ OLMEDILLA, Augusto. *Arriba el telón*, Madrid: Aguilar, 1961.

MATAMOROS, Blas. "El Teatro Colón de Buenos Aires: 1908-2008". En *Scherzo: Revista de música*, núm 23, núm. 231, 2008, pp. 144-146.

MATILLA, Mirtha Susana, "Relaciones literarias entre España y Argentina: la revista "Caras y Caretas" y el aporte cultural inmigratorio". En *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Barcelona 15-19 de junio de 1992, por MARCO, Joaquín (coord.), vol. 2, tomo 2, 1994, pp. 893-904.

MAUTONE, Carlos. Arq. Julio Vilamajó: un maestro de la arquitectura del Uruguay. Montevideo: Mastergraf, 2014.

MEDINA ÁLVAREZ, Ángel. "Presencia de los músicos de América en la nueva música española". En *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 1, 1996, pp. 217-230.

MEJÍAS GARCÍA, Enrique. "Manuel de Falla en el contexto del género chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema". En *Quodlibet*, 55 (1: enero-abril 2014), pp. 7-39.

MELÓN FERNÁNDEZ, Santiago. *El viaje a América del profesor Altamira*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1987.

MENDEZ VIVES, Enrique. *El Uruguay de la modernización 1876-1904*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

MÉNDEZ, Patricia, GUTIÉRREZ, Ramón, Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana y Embajada de España en Argentina. *El reencuentro entre España y Argentina en 1910. Camino al bicentenario*. Buenos Aires: CEDODAL, 2007.

MICÓ TEROL, Elena, GEMBERO USTÁRROZ, María y CARBONELL I GUBERNA, Jaume. *Amancio Amorós Sirvent (1854-1925) y su proyección en la vida musical valenciana*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.

MIRÓ BACHS, A. *Cien músicos célebres españoles*. Ediciones Ave, 1955.

MIRZA, Roger: "Nacimiento del Teatro Solís y polifonía de un sistema teatral en formación". En BOURET, Daniela. *Teatro Solís. 150 años de historias desde el escenario*, Montevideo: Linardi y Risso, 2006.

MONTERO ALONSO, José. *Vida de Eduardo Marquina*. Madrid: Editora nacional, 1965.

MORALES SARO, María Cruz. *Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América*.490

Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1992.

MORALES VILLAR, M^a del Coral. *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Universidad de Granada, 2008.

MORENO LUZÓN, Javier y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Memorias de la independencia. España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural, 2012.

MONTERO ZORRILLA, Pablo, *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Linardi y Risso/Monte Sexto, 1988.

MOYA, Jose C. *Primos y extranjeros. La inmigración española en Buenos Aires, 1850-1930*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín. *Escenografía española*. Madrid: Imprenta Blass, 1923.

MUÑOZ, Matilde. *Historia de la zarzuela y el género chico*, Madrid: Editorial Tesoro, 1946.

MURGA-CASTRO, Idoia. “*Música y pintura encarnadas: bailarinas de Falla y Zuloaga*”. En MELENDO P. y VALLEJO, J. (dir.). *Ignacio Zuloaga, Manuel de Falla. Historia de una amistad* [ex. cat.], Madrid: Ediciones Asimétricas, 2015, pp. 90-119.

NARANJO OROVIO, Consuelo. *Las migraciones de España a Iberoamérica desde la Independencia*, Madrid: CSIC, 2010.

NIEVA, Francisco. *Tratado de Escenografía*. Madrid: Fundamentos, 2000.

NOEL, Martín. *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*. Buenos Aires: Talleres S.A. , 1923.

----- . *Fundamentos para una estética nacional; contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*. Buenos Aires: Talleres Rodríguez Giles, 1926.

NOYA, Javier. *La nueva imagen de España en América Latina*. Madrid: Tecnos, 2009.

OLIVA OLIVARES, César y TORRES MONREAL, Francisco. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 1990.

ÓNEGA, Gladys. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969.

ONNEN, Frank y RINCÓN, Eduardo. *Enciclopedia de la música*. Madrid: Afrodiseo Aguado, 1967.

ORDAZ, Luis. *El teatro en el Río de la Plata: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Leviatán, 1957.

ORTEGA Y GASSET, José. *España invertebrada*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial, 2009.

OVIEDO Y PÉREZ DE TUDELA, María del Rocío. "Encrucijadas del 98: Larreta y Rodó o el nacionalismo en el Río de la Plata". En *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 70, 1998, pp. 235-246.

PANADERO MARTÍNEZ, María. "Una obra inédita del exilio: escenografías de Gori Muñoz para el Teatro Colón de Buenos Aires". En *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 60-61, 1997, pp. 170-174.

PEDRELL, Felipe. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX: documentos para la historia de la música española*. La Coruña: C. Berea y compañía, 1897.

----- e Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas. *Por nuestra música*. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1991.

PELÁEZ, Andrés. *El semblante de la escena (fotografías de teatro 1860-1936)*. Madrid: Centro de Documentación Teatral. Almagro Museo del Teatro, 1993.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1992.

----- . *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)*. Vol. 2., Buenos Aires: Editorial Galerna, 2002.

----- y BURGOS, Nidia. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

----- y Grupo de Estudios de Teatro Argentino (GETEA). *Dos escenarios: intercambio teatral entre España y la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2006.

PELLICER BAMBÓ, Ángel. "Marino Aineto, biografía inconclusa de un barítono". En *Trébede*, núm. 45, diciembre de 2000, pp. 72-74.

PEÑA MUÑOZ, Manuel. *La España que viví*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2007.

PEÑA Y GOÑI, Antonio y RINCÓN, Antonio. *España, desde la ópera a la zarzuela*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.

PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *50 años de arquitectura en Andalucía, 1936-1986*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1986.

PÉREZ GALDÓS, Benito y BONET, Laureano. *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Ediciones Península, 1972.

PÉREZ HERRERO, Pedro y TABANERA, Nuria. *España-América Latina: un siglo de políticas culturales*. Madrid: AIETI/Síntesis: Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1993.

PHELAN, John Leddy. *El origen de la idea de América*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras; Unión de Universidades de América Latina, 1979.

PIROVANO, Ignacio. *Arte y Cultura en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1977.

PINEDO, Javier. "Ser otro sin dejar de ser uno mismo. España, identidad y modernidad en la Generación del 98". En *Revista Universum*, núm. 13, Universidad de Talca, 1998.

PODESTÁ, Andrés, *Arte lírico y turismo*, Montevideo: Casa A. Barreiro y Ramos S. A., 1929.

QUERALT, María Pilar. *Tórtola Valencia: una mujer entre sombras*. Barcelona: Lumen, 2005.

QUINZIANO, Franco. "Manuel Gálvez. La Argentina del centenario y la "Nueva raza latina". En *RILCE: Revista de filología hispánica*. Vol. 18, núm. 1, 2002, pp. 87-96.

-----, "Miradas Rioplatenses en los albores del siglo XX: Manuel Gálvez, viajero espiritual". En *Cuadernos Canela*, núm. 17, 2005, pp. 79-99.

- QUINTANA MARTÍNEZ, E. *El teatro de las Cortes*, Cádiz: Imprenta de Manuel Álvarez, Cánovas del Castillo, 25 y 27. 1910.
- REGIDOR ARRIBAS, Ramón. *La voz en la zarzuela*. Madrid: Real Musical, 1991.
- RELA, Walter. *Repertorio bibliográfico del teatro uruguayo, 1816-1964*. Montevideo: Editorial Síntesis, Colección Medusa, 1965.
- . *Teatro Uruguayo 1808-1994*. Montevideo: Academia Uruguaya de Letras, 1994.
- RETANA, Álvaro. *Historia del arte frívolo*, Madrid: Tesoro, 1964.
- REVERTER, Arturo. "Sagi Vela: Santo y Seña". En *Cuadernos de Música y Teatro*, SGAE, 1990.
- REY ASHFIELD, William. *Arquitectura moderna en Montevideo (1920-1960)*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, 2012.
- REY DE GUIDO, Clara. *Cancionero rioplatense, 1880-1925*. Caracas: Fundación Biblioteca de Ayacucho, 1989.
- REYLES, Carlos. *Historia sintética de la literatura uruguaya: plan del señor Carlos Reyles*. Montevideo: A. Vila, 1931.
- . *El embrujo de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2002.
- RIVADULLA BARRIENTOS, Daniel. "La naturaleza del hispanoamericanismo español, 1900-1918". En RIVADULLA BARRIENTOS, Daniel. *La «amistad irreconciliable». España y Argentina, 1900-1914*. Madrid: Editorial MAPFRE, 1992, pp. 59-80.
- ROBLES, Laureano (ed.). *Epistolario americano (1890-1936) de Unamuno*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.
- RODRÍGUEZ, Sandra Patricia. "Conmemoraciones del cuarto y quinto centenario del «12 de octubre de 1492»". Debates sobre la identidad americana". En *Revista de estudios sociales*, núm. 38, 2011, pp. 64-75.

- ROJAS, Ricardo. *Cartas de Europa*. Buenos Aires: M. Rodríguez Giles, 1908.
- , *La Restauración Nacionalista*, Buenos Aires: Ministerio de Justicia é Instrucción Pública. 1909.
- , *Eurindia. Ensayo de estética fundado en las culturas americanas*. Buenos Aires: Librería "La Facultad", 1924.
- , *Retablo Español*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1938.
- , *Historia de la Literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948.
- ROJAS-MIX, Miguel. *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 1991.
- ROSENCOF, Mauricio; CARÁMBULA, Gonzalo, y CAMPANELLA, Hortensia: *Escenarios: espacios teatrales de Montevideo y área metropolitana: relevamiento de infraestructuras*, Montevideo: Hortensia. Editorial. Teatro Solís CIDDAE- CMDF, 2010.
- ROYANO, Lourdes (ed.). *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente a 1898*, Santander: Universidad de Cantabria, 2000.
- RUBIONE, Alfredo. "Enrique Larreta, Manuel Gálvez y la novela histórica". En JITRIK, Noé (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 6, 2002, Buenos Aires: Editorial Emecé, pp. 271-298.
- RUIZ TARAZONA, Andrés. "La zarzuela y la sociedad decimonónica". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vols. 2 y 3., 1997, pp. 149-156.
- SABAT-PEBET, Juan Carlos. "Sobre los orígenes teatrales montevideanos". En *Boletín de Estudios de Teatro*, 1945, pp. 232-243.
- SAGARDIA, Ángel. *La zarzuela y sus compositores*, Madrid: Conferencias y Ensayos, 1958.
- SAGI VELA, Luis y GUERRERO, Jacinto. "Sagi Barba. Memoria de una amistad". En *Jacinto Guerrero. De la zarzuela a la revista*, SGAE, 1995, pp.153-169.
- SALAÜN, Serge y ROBIN Claire-Nicole. "Artes y espectáculos: tradición y renovación". En *1900 en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, pp. 131-160.
- , "La zarzuela, híbrida y castiza". En *Cuadernos de música iberoamericana*. Vols. 2

y 3. Madrid, 1997, pp. 235-256.

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Impr. a cargo de A. Perez Dubrull, 1868.

SALGADO, Susana. *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: AEMUS, Biblioteca de Poder Legislativo, 1971.

------. *The Teatro Solis: 150 years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003.

SALAVERRÍA, José María. *A lo lejos; España vista desde América*, Madrid-Buenos Aires: Renacimiento, 1914.

SÁNCHEZ ALONSO, Blanca. *La inmigración española en la Argentina: siglos XIX y XX*. Oviedo: Ediciones Júcar, 1992.

------. *Contribución Hispánica a la Cultura Uruguaya*. Montevideo: Institución Cultural Española del Uruguay, 1950.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *Catálogos de compositores: Tomás Bretón*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 1997.

------. "La crisis de la zarzuela grande en la obra de Tomás Bretón". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vols. 2-3, 1997, pp. 205-212.

------. *Tomás Bretón un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Colección Música Hispana. Biografías, 2003.

SANSONE DE MARTÍNEZ, Eneida. *El teatro en el Uruguay en el siglo XIX: historia de una pasión avasallante*. Montevideo: Editorial Surcos, 1995.

SCHELL, Casilda. *Músicos del Uruguay que escriben para niños*. Montevideo: Ediciones Liceo, 1947.

SCOSERIA, Cyro. *Un panorama del teatro uruguayo*. Montevideo: Asociación General de Autores del Uruguay, 1963.

SIMÓN PALMER, María del Carmen. *Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1975.

SOBRINO, Ramón. "La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XXXX: una revisión de las fuentes hemerográficas". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2-3. 1996, 97, pp. 213-233.

SODRE – Organización de Uruguay. Dirección de Televisión. SODRE, *Cincuenta años de aplausos, 1929-1979*, Montevideo: República Oriental de Uruguay, La Dirección, 2009.

SUBIRÁ, J. "La música española en el siglo XX". En *Historia de la música española e hispanoamericana*, Salvat, 1953.

TATCHER GIES, David. *The theatre in nineteenth-century Spain*. Cambridge; Nueva York: Cambridge University Press, 1994.

TOAJAS ROGER, Mari Ángeles. *La heredad de la zarzuela: Nuevos documentos de su historia*. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, 2007.

TORRES CORRAL, Alicia. *El paisaje y la mirada: historia del Parque Rodó 1896-1930*, Montevideo: Cal y Canto, 2000.

-----, *La mirada horizontal. El paisaje costero de Montevideo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

TORRES, Elena. "De Bretón a Falla: dos sainetes y un destino". En *Programa doble, Los amores de la Inés, Manuel de Falla, La Verbena de la Paloma, Tomás Bretón*, Teatro de la Zarzuela, INAEM, 2013-2014, pp. 22-32.

TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

UNAMUNO, Miguel De. *En torno al casticismo*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.

URQUIZA, Juan José. *El Cervantes en la historia del teatro argentino*, Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura y Educación, Subsecretaría de Cultura, Ediciones Culturales Argentinas, 1968.

VALENTI FERRO, Enzo. *Historia de la ópera argentina*. Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.

VALERO JUAN, Eva María. "Rafael Altamira y la «patria intelectual» hispano-americana". En 497

América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano", núm. 3, 2002, pp. 94-102.

VALVERDE, Salvador. *El mundo de la zarzuela*. Madrid: Editorial Palabras, 1980.

VARESE, Juan Antonio. *Historia de la fotografía en el Uruguay*. Montevideo: Editorial Banda Oriental, 2007.

VENIARD, Juan María. *La música nacional argentina: influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina, relevamiento de datos históricos para su estudio*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1986.

----- . "La música en las fiestas del centenario patrio de 1910". En *Temas de Historia Argentina y Americana*, 2012, núm. 20. Buenos Aires, pp. 191-211.

VERCHER GRAU, Francisco. *Antonio Cortis "Il piccolo Caruso"*. Valencia: Organización Bello, 1988.

VERSÉNYI, Adam. *El teatro en América Latina*, Madrid: Ediciones AKAL, 1993.

VIDART, Daniel y HUGARTE, Renzo Pi. *El legado de los inmigrantes*. Montevideo: Editorial Nuestra Tierra; distribuidor general: ALBE Soc. Com., 1969.

ZAVALA, Silvio. "El americanismo de Altamira". En MALAGÓN, Javier y ZAVALA, Silvio. *Rafael Altamira y Crevea: el historiador y el hombre*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1986.

ZUBILLAGA, Carlos. *Hacer las América: estudios históricos sobre la inmigración española al Uruguay*. Uruguay: Editorial Fin de Siglo, 1993.

----- . "Inmigración española y participación política en Uruguay". En *Estudios migratorios latinoamericanos*. Vol. 11, núm. 32, 1996, pp. 3-24.

----- . "Los inmigrantes españoles en la configuración del movimiento sindical uruguayo". En ZUBILLAGA, Carlos (ed.). *Espanoles en el Uruguay*, Montevideo: Universidad de la República, 1997, pp. 93-115.

----- . *La utopía cosmopolita: tres perspectivas históricas de la inmigración masiva en Uruguay*. Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1998.

-----, "Asociacionismo español de inmigración en Uruguay". En BLANCO RODRÍGUEZ, Juan Andrés (ed.). *El asociacionismo en la emigración española a América*, Salamanca: Junta de Castilla y León/UNED Zamora 2008, pp. 423-467.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1_ Inmigrantes. *Revista Alfar*, número 42, 1925. Autor: Barradas.

Figura 2_ Revista Casa de América Galicia, número 32 septiembre de 1923. (Archivo del

Centro Gallego de Montevideo).

Figura 3_ y 4_ Centro de Fotografía de Montevideo. Hotel de Inmigrantes. Calles 25 de Agosto y Guaraní. Década de 1920 (aprox.). (Fotos: 0522FMHB.CDF.IMO.UY - Autor: S.d./IMO).

Figura 5_ Crucero "Reina Regente". Puerto de Montevideo. Año 1921, (Autor: S.d./IMO), (Centro de Fotografía de Montevideo).

Figura 6_ Crucero "Reina Regente". Puerto de Montevideo. Año 1921. (Autor: S.d./IMO), (Centro de Fotografía de Montevideo).

Figura 7_ Creación del Centro Hispano Uruguayo, *Semanario La Alborada* 1902 11 enero. (Museo Histórico Nacional).

Figura 8_ Las romerías españolas, *Semanario La alborada*, 4 enero 1902 . (Museo Histórico Nacional).

Figura 9_ Maeztu en el Centro Gallego de Montevideo, *La Revista del Centro Gallego de Montevideo*. (Archivo del Centro Gallego de Montevideo).

Figura 10_ Portada en homenaje al día de la raza, *Revista del Centro Gallego de Montevideo*. Montevideo, 12 de octubre de 1917, (Archivo del Centro Gallego de Montevideo).

Figura 11_ Anónimo. Estatua Daoíz y Velarde Pabellones españoles en la Exposición Internacional del Centenario. Buenos Aires, 1910. Tarjeta Postal, (Colección CEDODAL, Buenos Aires).

Figura 12_ Proyecto para teatro dramático, Julián García Núñez. En MÉNDEZ, Patricia, "A un lado y otro del Atlántico: proyectos y obras de Julián García Núñez". En GUTIÉRREZ, Ramón, et. al. *Julián García Núñez: caminos de Ida y Vuelta: un español en Argentina, un "indiano" en España*. Buenos Aires, CEDODAL, 2005.p.155.

Figura13 _Teatro Cervantes, Buenos Aires, *Revista del Archivo del Teatro Cervantes*.

Figura 14_ Fachada Teatro Cervantes, (elaboración propia).

Figura 15_ Patio Andaluz, Casa Museo Larreta, Buenos Aires, (elaboración propia).

Figura 16_ Villa de los Ortiz de Taranco en ARANA, M. Y GARIBELLI L. Arquitectura renovadora en Montevideo. 1915-1940 2ª Edición, Montevideo: Ed. Fundación de Cultura Universitaria, 1991, p. 15.

Figura 17_ Pabellón Neomudéjar de Montevideo, 1896. Emilio Boix, (Centro de Fotografía de Montevideo).

Figura 18_ Casa de Vilamajó. SMA-S923-007, (Instituto de Historia de la Arquitectura).

Figura 19_Centro Gallego de Montevideo, (Revista "Arquitectura" de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay, N°128, Año XIII, Julio/1928. (Instituto de Historia de la Arquitectura).

Figura 20_Club Español De Montevideo, en SABAT PEBET, Juan Carlos. Contribución Hispánica a la Cultura Uruguaya. Montevideo: Institución Cultural Española Uruguaya, 1950. (Instituto de Historia de la Arquitectura).

Figura 21_ Patio Andaluz Parque Rodó en TORRES CORRAL, Alicia. *La mirada horizontal*. El paisaje costero de Montevideo. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Figura 22_ Casa de Andalucía, TORRES CORRAL, Alicia. *La mirada horizontal*. El paisaje costero de Montevideo. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Figura 23 _ Cerámica De Paysandú, Boulevard España. (Imagen cedida por la Comisión de Patrimonio de Paysandú).

Figura 24_ Banco de Montevideo, en CHEBATAROFF, Fernando y LOUSTAU, César J. Uruguay: *La herencia ibérica en arquitectura y urbanismo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2003.p.445.

Figura 25_ Instituto Profiláctico de Sífilis, (Instituto De Historia De La Arquitectura)

Figuras 26 y 27_ Hotel Cervantes, "Espacio Cervantes: un edificio histórico reabre el viernes 20 convertido en centro cultural", en *Diario Búsqueda*, Jueves, 19 de Julio de 2001.

Figura 28-29-30_ Maquetas teatros: Almagro; Cruz; Príncipe, (Museo Nacional Del Teatro, Almagro).

Figura 31_Casa de Comedias, Montevideo. (Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).

Figura 32_ Teatro Solís (Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).

Figura 33_Teatro Cibils, (Colección Álbum Histórico. Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE).

Figura 34_ Teatro San Felipe y Santiago , (Colección Álbum Histórico. Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE).

Figura 35 y 36_Teatro Politeama / 1. Interior, (Archivo Nacional de la Imagen Y Palabra, SODRE). 2. exterior del teatro (IHA).

Figura 37_ Alcázar Lírico (Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura).

Figura 38_ Teatro Stella D'Italia, (Instituto de Historia de la Arquitectura, Montevideo).

Figura 39_ Teatro Urquiza, (Instituto de Historia de la Arquitectura, Montevideo).

Figura 40_ Teatro Artigas, "Los años de las bulliciosas matinées". En: Diario El País, Montevideo, (Instituto de Historia de la Arquitectura).

Figura 41_ Teatro Nacional, (Instituto de Historia de la Arquitectura).

Figura 42 y 43 _Interior exterior Teatro 18 De Julio, (Centro de Fotografía de Montevideo).

Figura 44_ Proyecto Teatro Cataluña, Quinta Batlle, 1912.

Figura 45_ Teatro Cataluña, (Archivo Nacional de La Imagen y la Palabra, SODRE)

Figura 46_ Teatro Odeón, (Instituto de Historia de la Arquitectura).

Figura 47_ Interior Auditorio Centro Gallego de Montevideo, (Instituto de Historia de la Arquitectura).

Figura 48_ Cartel función de zarzuela en el Centro Gallego, 1894. (Archivo del Centro Gallego de Montevideo).

Figura 49_ España descubre América por segunda vez, en la que se veían a las autoridades argentinas vestidas de indígenas recibiendo a la Chata, en GUTIÉRREZ, Ramón y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *América y España, imágenes para una historia. Independencia e identidad, 1805- 1925*. Fundación Mapfre, Madrid, 2006, p.39.

Figura 50_ Postal Argentina España (1810-1910), (CEDODAL).

Figura 51_ Programa de mano del Teatro de la Avenida, 23 de mayo de 1910. (Archivo Ignacio Jassa Haro).

Figura 52_ Señoras vestidas con mantón y peinetas, revista *Plus Ultra*, 1919.

Figura 53_ Composición de retratos de mujeres de la revista *Plus Ultra* (1916,1917,1919,1920).

Figuras 54_ Torre de Comares, *La Alhambra*, Granada (1923-24) en MAUTONE, Carlos. *Arq. Julio Vilamajó: un maestro de la arquitectura del Uruguay*. Montevideo: Mastergraf, 2014.

Figura 55_ Torre del Oro, Sevilla (1923-24) MAUTONE, Carlos. *Arq. Julio Vilamajó: un maestro de la arquitectura del Uruguay*. Montevideo: Mastergraf, 2014.

Figura 56_ Santiago Rusiñol, *Canal del Generalife* (Museo de Artes Decorativas, Palacio Taranco).

Figura 57_Anuncio de exposición de Julio Prieto en el Centro Gallego de Montevideo, (Archivo Centro Gallego de Montevideo).

Figura 58_ exposición de González del Blanco en el Centro Gallego de Montevideo(Archivo

Centro Gallego de Montevideo).

Figura 59_Monumento a los Españoles Arturo Dresco, (1911-1936, Costanera Sur, Buenos Aires).

Figura 60_“Los porrazos de sorianito”, revista *Rojo y Blanco*, 1901, p.51.

Figura 61_“Romerías Españolas”, revista *Rojo y Blanco*, 1901.

Figura 62_Julia Fons en semanario *La alborada* 1901, (Album “Julia FOns”, (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 63_*Bordereaux*, exhibiciones cinematográficas, *Cinema España*, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Figura 64_Film *Vocación* (1938) Rina Massardi, (Archivo de la Imagen y la Palabra, SODRE).

Figura 65_Programa de mano del Teatro Solís, 1913. (Materiales especiales Biblioteca Nacional de Uruguay).

Figura 66_Programa de “Las bellezas de España”, 1930, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Figura 67_Pastora Imperio, *El Diario Español*, 22 de agosto de 1915.

Figura 68_Album Julia Fons. p.362, (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 69_Julia Fons y la Compañía de Penella, revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1913. (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figuras 70 y 71_ Revista *Plus Ultra*, representación de *La verbena de la Paloma*, 1921.

Figura 72_*Margarita la Tornera*, Cuadro 2º. Calle de Madrid 1911, Amalio Fernández, copia del original de 1908 para la reposición de 1911 en el Teatro Campoamor de Oviedo. (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 73_*El Asombro de Damasco*, [Calles de Damasco], 1916. Teatro Apolo, (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 74_Taller de Escenografía de Giorgio Busato y Amalio Fernández, 1880. (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 75_Programa de mano, Compañía de Eugenio Casals . Aparecen nombradas las escenografías de Luis Muriel, 1911, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

Figura 76_El éxito de la revista “ABC” en la zarzuela. Madrid : ABC, 15-12-1908. (Archivo de la Fundación Juan March).

Figura 77_Clotilde Rovira en el Teatro La Comedia de Buenos Aires, en *El Arte del Teatro*, año III, núm.58. 18 de Agosto de 1908.

Figura 78_*La Cautiva*. En ABC, (Hemeroteca digital, 1931).

Figura 79_*Bohemia criolla* : sainete-revista en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso... / música de Antonio Reynoso/ De María, Enrique.: Buenos Aires : Imp. A. Borzone, 1903.(Biblioteca Nacional de Uruguay).

Figura 80_Compañía de Zarzuela de Samuel Blixen, (Archivo de la imagen y la palabra, SODRE).

Figura 81_ Revista *Blanco y Negro*, Matilde Pretel, Montevideo, 1894.

Figura 82_Compañía de Vicente Royo en el Telón de boca del Teatro Larrañaga, 1898, (imagen de archivo personal).

Figura 83_T Revista *Rojo y Blanco*, tiple Amalia Colom, Compañía Orejón, Montevideo, 17 de junio de 1900.

Figuras 84 y 85 _ Revista *Rojo y blanco*, Compañía Orejón, año II nº 38, Montevideo, 8 sept 1901.

Figuras 86 y 87_Álbum Julia Fons, (Pág. 101 y pag. 106), (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 88_Semanario Festivo, literario, artístico y de actualidades: *La Alborada*, Montevideo, 21 diciembre 1902.

Figura 89_T Semanario *La Alborada*, testimonios de las actuaciones en el Politeama de la tiple Josefina Sánchez, Montevideo, 26 enero 1902.

Figura 90_Caricaturas de Federico Carrasco, abril 1903, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Figura 91_Programa de mano de la Compañía de dramas, comedias y zarzuelas nacionales, 1903, Teatro San Felipe. (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

Figura 92_Programa de mano, 30 septiembre de 1905, (Museo Histórico Nacional de Montevideo).

Figura 93_Programa de mano, Sagi Barba en el Teatro Odeón, 10/10 /905 (Museo Histórico Nacional de Montevideo).

Figuras 94 y 95_Retratos de Sagi Barba y Luisa Vela (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 96_Programa De Mano de la Compañía Gil Rey. (Museo Histórico Nacional de Montevideo).

Figura 97_La bella Otero, (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 98_Rogelio Juárez, (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 99_ Revista *El arte del teatro* , Arsenio Perdiguero, 1907.

Figura 100_ Revista *El arte del teatro*, Arsenio Perdiguero, 1907.

Figura 101_ Diario *El Siglo*, comentario sobre Celia Galván, Montevideo, 1908.

Figura 102_Emilio Carreras, 1912 (Museo Nacional del Teatro, Almagro)

Figura 103_Programa de mano de la Compañía Ortas- Sanchis, 1910 (Museo Histórico Nacional de Montevideo).

Figura 104_Enrique Gil, primer bajo cómico, (Archivo del Centro Gallego de Montevideo).

Figura 105_Amalia de Isaura (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figuras 106 _ Diario *La Semana*, Compañía Emilio Carreras, Montevideo, 1911.

Figura 107_Programa de mano, referencia a Eugenio Casals, 1911 (Materiales Especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

Figura 108_Consuelo Mayendía , (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 109_Programa de mano en el que aparece Consuelo Mayendia, 1912, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Figura 110_ *Bordereaux*, Compañía Perdiguero, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Figura 111_Compañía De Higinio Sierra y Pepe Moncayo, Teatro Solís 1914, (Materiales Especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

Figura 112_ Diario *La Tribuna Popular*, Sagi Barba, Montevideo, 18 de julio, 1914.

Figura 113_Julia Fons, de La Compañía Velasco Figuras Julia Fons (Álbum Julia Fons, Pág. 335 , Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro)

Figura 114_Programa de mano, La Goya en el Teatro Urquiza, Martes 2 de junio de 1914, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

Figura. 115_Programa De Mano Esperanza Iris,1915, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Figura 116_Eugenia Zuffoli, (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 117_Programa de mano Compañía de Pepe Viñas, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Figura 118_Programa de mano, Compañía Vela-Guiro. (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Figura 119_Programa de mano de la Compañía de Amadeo Vives, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

Figura 120_Programa de mano Compañía Juárez- San Juan. (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Figura 121_Programa de mano Compañía Sagi-Vela. 1921. (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Figura 122_Retrato de Facundo Alzola, *Revista histórica de Soriano*.

Figura 123_Julio Ruiz (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 124_ Portada de *Escuela de canto moderno* (ca.1899) de José Rodoreda Santigós .

Figura 125_Portada de *Agua mansa*, Juan Gay y Eduardo Marquina, (Archivo de la Fundación Juan March).

Figura 126_Portada de *La Macarena*, Emilio López del Toro, (Archivo Fundación Juan March).

Figura 127_Portada del tango “¡Corazón!” de Prudencio Muñoz, (CEDOA, SGAE).

Figura 128_Francisco Payá. (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 129_Portada de la revista *Arco Iris*: revista en tres actos, divididos en catorce cuadros. Tomás Borrás, música de Julián Benlloch y Juan Aulí Padro. 1922. (imagen portada) La novela teatral, año VII, nº312.

Figura 130_Ha fallecido el maestro Benlloch.(Archivo Fundación Juan March, Diario ABC (15-9-1959, p.59).

Figura 131_Antonio Reynoso (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 132_“Estreno de *El chiripa Rojo* y *Los devotos*, y “Muerte del artistas Lastra”, en *Notas Teatrales*, 1900.

Figura 133_ Quinito Valverde junto a Carlos Arniches, García Álvarez, Loreto Prado, Enrique Chicote. Tras el estreno de *Gente Menuda* en el T. Cómico.1911 (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 134_ José López Silva (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 135_Eduardo Marquina. (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 136_Mártínez Sierra, Bárcena, Marquina y Burman. (Archivo del Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Figura 137_Retrato Antonio Camps, a la edad de 35 años, (cedido por Fernando Arocena Galán).

Figura 138_Detalle de Actas Conservatorio Madrid, Antonio Camps, 1864. (Archivo Real Conservatorio, Madrid).

Figura 139_Documento adjunto a Partitura *El Himno al árbol*, 1902. Datos de la vivienda Antonio Camps. (Museo Histórico Nacional, Museo Romántico, Sección Musicología).

Figura 140_Programa de mano, 1888. (Archivo del Centro Gallego Montevideo).

Figura 141_Conferencias Pedagógicas. Enseñanza de la Música en Las escuelas por Antonio Camps. Montevideo, Imprenta Artística, de Dornaleche y Reyes, 1894.

Figura 142_Firma y aprobación de Antonio Camps como parte del equipo docente de La Lira , 12 mayo 1900, (Archivo La Lira, Museo Histórico Nacional).

Figura 143_Diploma de las alumnas de La Lira, 17 de noviembre de 1899, (Archivo La Lira , Museo Histórico Nacional) .

Figura 144_Críticas a La Lira como Sociedad Musical, Antonio Camps, *La Colonia Española* (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Figura 145_*Método de Solfeo escrito expresamente para La enseñanza de la música en las escuelas de instrucción primaria*, Antonio Camps. profesor de música en el Internato Normal de Varones. Segunda Parte, Montevideo, Imprenta y Litografía “La Razón”, Cámaras, 54, 1901 .

Figuras 146 y 147_“Fiesta al árbol”, *Revista Mundo Uruguayo*, 1945. pp.56-57.

Figura 148_Revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires, agosto, 1900.

Figura 149_ Revista *Caras y Caretas*, foto de Antonio Camps dirigiendo a los niños , *La Bandera*, , Montevideo, 1900.

Figura 150_(Revista *Rojo y Blanco*, Antonio Camps dirigiendo a los niños el Paso Doble *Rojo y Blanco*, Montevideo, 1900.

Figura 151_Imagen de una orquesta en época de Antonio Camps (Archivo de la Imagen y la

Palabra de Montevideo, SODRE).

Figura 152_ *Diario La Colonia Española*, anuncio de Antonio Camps como profesor de Composición Musical, Montevideo, 26 feb 1878.

Figura 153_Tomás Claramunt, (Colección Álbum Histórico, Archivo Nacional de la Imagen y la

Palabra-SODRE, Montevideo-Uruguay).

Figura 154_Portada del libreto de *La Gitanilla*, Ricardo Passano y Luis Bertrán. (Biblioteca Nacional de Uruguay).

Figura 155_Retrato de R. Passano. (Colección Retratos , Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra-SODRE).

Figura 156_Retrato de Orestes Araujo. (Colección Retratos, Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra-SODRE).

Figura 157_Portada de la partitura de *El Himno al árbol*, letra de Zorrilla de San Martín y música de Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 158_Portada *Cantos infantiles*, Antonio Camps y Tomás Claramunt, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 159_*Cantos Escolares*, A. Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 160_Partitura manuscrita *El alumno incorregible*, canto infantil para canto y piano . Letra y música de Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 161_Himno a *La bandera*, 1900, Letra y música de Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 162_ Diario *El Siglo*, noticia del Naufragio del Cantábrico, Montevideo, 6 junio 1878.

Figura 163_Portada *Náufragos del Cantábrico*. (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 164_Partitura de *La Gitana*, Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 165_*Piensa en mí*, romanza para barítono, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 166_*Vals Boston*, Antonio Camps, 1896, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 167_Portada *El candor de la infancia*, Antonio Camps,(Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 168_Portada de *Declaration d'amour*, A. Felder. Piano, polka brillante, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Figura 169_Invitación al acto homenaje de Antonio Camps, Paraninfo de la Universidad, 1959, (Donación Fernando Arocena Galán).

Figura 170_Foto homenaje a Antonio Camps, dirección orquesta y público, Octubre 30 de 1959. (Donación Fernando Arocena Galán).

Figura 171_Noticia sobre la donación de la obra de Antonio Camps a la sección de musicología L. Ayestaran, (Museo Histórico Nacional, Diario *El País*, 9 de abril de 1960).

ÍNDICE ANEXO DOCUMENTAL

Anexo 1_ Beneficencia del Centro Gallego, noticias semanarios. *Revista del Centro Gallego*, (Archivo del Centro Gallego de Montevideo).

Anexo 2_ Noticia sobre el Hospital Sanatorio Español en Montevideo. Boletín Centro Gallego,(Archivo Centro Gallego de Montevideo).

Anexos 3 y 4_ Noticia sobre la visita de Maeztu al Centro Gallego de Montevideo, (Archivo Centro Gallego de Montevideo)

Anexo 5_ Proyecto Teatro Cataluña, Montevideo (Quinta Batlle. 1912).

Anexo 6_ Documentos extraídos del Archivo del Centro Gallego de Montevideo. Fondo actividades culturales, artísticas y musicales. Sección: programas y organización de actos. Serie: programas y organización de actos. Serie: Programas e invitaciones impresos o mecanografiados sueltos. Modulo 10/ Estante 2, Nª105 Caja. (Archivo Centro Gallego de Montevideo).

Anexo 7_ Índice onomástico de compañías de zarzuela en Montevideo (1898-1931).

Anexo 8_ Compañía Pretel-Pinedo. *Bordereux*, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 9_ Revista *Negro Timoteo*, Montevideo, 3 de julio de 1898.

Anexos 10 a 16_ Diario *El Siglo*, Montevideo, 1899.

- Diario *El Siglo*, 4 marzo 1899.
- Diario *El Siglo*, 8 enero 1899.
- Diario *El Siglo*, 9 feb 1899.
- Diario *El Siglo*, 13 abril 1899.
- Diario *El Siglo*, 23 febrero 1899.
- Diario *El Siglo*, 26 octubre 1899.
- Diario *El Siglo*, 30 abril 1899.

Anexo 17_ *Bordereux*, Compañía Vidal Silva-Campos, 1900.

Anexos 18 a 25_ Diario *El Siglo*, Compañía de Federico Carrasco y Orejón, Montevideo, 1900.

- Diario *El Siglo*, 4 julio 1900
- Diario *El Siglo*, 7 septiembre 1900

- Diario *El Siglo*, 7 septiembre 1900
- Diario *El Siglo*, 9 octubre 1900
- Diario *El Siglo*, 11 diciembre 1900
- Diario *El Siglo*, 14 enero 1900
- Diario *El Siglo*, 14 enero 1900
- Diario *El Siglo*, 29 diciembre 1900

Anexos 26 a 28_ Diario *El Siglo*, Compañía de Rogelio Juárez, Montevideo, 1901.

- Diario *El Siglo*, 3 Abril 1901.
- Diario *El Siglo*, 6 marzo 1901.
- Diario *El Siglo*, 20 abril 1901.

Anexos 29 y 30_ Compañía Orejón, (Álbum Julia Fons, pág.125, pág. 127, Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Anexo 31_ Semanario Festivo, literario, artístico y de actualidades: *La Alborada*, Montevideo, 9 de febrero 1902.

Anexo 32_ Revista *Rojo y blanco*, Compañía Galván y Maldonado, Montevideo, 3 enero 1903.

Anexo 33_ Federico Carrasco, 1903 (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 34_ Diario *El Siglo*, Compañía de Federico Carrasco Montevideo, Montevideo, 25 enero 1905.

Anexo 35_ Diario *El Siglo*, Compañía Croadara Politeama, Montevideo, 25 enero 1905.

Anexo 36_ Diario *El Siglo*, Compañía Carrasco, Compañía Croadara, Teatro Politeama, , Montevideo, 18 enero 1905.

Anexo 37_ Diario *El Siglo*, Compañía Gil, Montevideo, 3 julio de 1906.

Anexo 38_ Diario *El Siglo*, Compañía de zarzuela española, Montevideo 14 de agosto de 1906.

Anexo 39_ *Bordereaux*, Compañía de José Talavera, 7 Diciembre de 1906, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 40_ Diario *El Siglo*, Montevideo, 3 enero de 1907.

Anexo 41_ Diario *El Siglo*, Montevideo, 24 enero 1907.

Anexo 42_ Diario *El Siglo*, Montevideo, 30 abril 1907.

Anexo 43_ Diario *El Siglo*, Montevideo, 28 julio 1907.

Anexo 44_ Diario *El Siglo*, Montevideo.

Anexo 45_ Diario *El Siglo*, Montevideo.

Anexo 46_ Diario *El Siglo*, Montevideo.

Anexo 47_ Carta de Emilio Carreras, dirigida a Salvador González, comunicándole su debut en el Teatro Principal de Buenos Aires, y el posible inicio de una gira por Cuba y México, 05/09/1908 (Museo Nacional del Teatro, Almagro).

Anexo 48_ *Bordereaux*, Arsenio Perdiguero (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 49_ *Bordereaux*, Emilio Carreras, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 50_ Diario *La Tribuna Popular*, Compañía Sanchís, Montevideo, 21 Octubre 1913.

Anexo 51_ *ABC*, Una hora de ensayo: con la Compañía de Eulogio Velasco/autor: Trivelin, Madrid, 9-2-1928. Pp.10-11.

Anexos 52 y 53_ Programa de Mano y *Bordereaux* de la Compañía Esperanza Iris, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

- 52. Programa de mano.

- 53. *Bordereaux*.

Anexo. 54_ Diario *El Plata*. Montevideo, 8 enero 1915.

Anexo 55_ *Bordereux*, La Goya, 1915, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 56_ Diario *El Siglo*, Compañía de Manuel Fdez. Palomero, 1 Abril 1916.

Anexo 57_ Diario *El Siglo*, Aida Arce en el Teatro 18 Julio, Montevideo, 1917.

Anexo 58_ Diario *El Siglo*, Zarzuela en el Teatro 18 De Julio, Montevideo, julio de 1918.

Anexo 59_ Diario *El Siglo*, Compañía Romo Viñas, Montevideo 1920.

Anexo 60_ *Bordereaux*, Higinio Sierra, 1920, (CIDDAE; Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 61_ *Bordereaux*, Raquel Meller, 1920 (CIDDAE; Teatro Solís, Montevideo).

Anexos 62_ *Bordereaux*, Tórtola Valencia, (CIDDAE; Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 63_ Programa de mano Compañía Vela- Guiro, retrato de José Vela, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 64_ Diario *El Día*, Compañía Salvador Ferrer, Montevideo, 18 de julio 1922.

Anexo 65 y 66_ Diario *El Día*, Compañía Casas en el Teatro Solís,

- 65. Diario *El Día*, 5 junio 1923.

- 66. Diario *El Día*, Detalle debut Compañía Casas.

Anexo 67_ *Bordereaux*, Compañía Amadeo Vives, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 68_ *El Ideal*, despedida actor español Manuel Salvat en el Teatro Solís, 8 enero 1928.

Anexo 69_ *Bordereaux*, Amalia de Isaura, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 70_ Diario *El día*, Debut de la Compañía Vallejo en el Teatro 18 de julio, 3 enero 1930.

Anexo 71_ Diario *La Tribuna Popular*, Montevideo, 23 enero 1930.

Anexos 72_ Diario *El Día*, Montevideo, 7 oct 1930.

Anexo 73_ Índice biográfico de artistas que formaron parte de las compañías registradas en Montevideo durante el periodo comprendido entre (1898-1931). Datos registrados en CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

Anexo 74_ Registro de Antonio Camps en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Actas Conservatorio de Madrid, 084 Registro de Pagos al Estado por Derechos de Matricula y Examen Oficial, 1865-1866_0008, (Archivo Real Conservatorio, Madrid).

Anexo 75_ “Antonio Camps”, *La Música Ilustrada Hispano-americana*, nº37, 1ª de julio de 1900, p. 149.

Anexo 76_ Horario del Internato Normal de Varones, Montevideo, 1894, (Museo Histórico Nacional, Archivo Camps).

Anexo 77_ artículo sobre su clase de solfeo en el Internato Normal de Varones, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional, Montevideo).

Anexos 78, 79_ “El canto en la escuela y el sistema modal” Antonio Camps, diario *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional, Montevideo).

Anexo 80_ “El Canto Modal No Triunfa”, Antonio Camps, diario *La Colonia española*. (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexo 81_ “Supresión de la notación modal para la enseñanza de la música en las escuelas de la provincia de Buenos Aires”, Antonio Camps, Diario *La Colonia Española*,

(Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexos del 82 al 85_ Cartas manuscritas de Antonio Camps al presidente del Conservatorio de La Lira, (Archivo La Lira , Museo Histórico Nacional) .

Anexo 86_ Camps como profesor de solfeo oficial en La Lira, 1903, (Archivo La Lira, Museo Histórico Nacional) .

Anexos 87_ “Educación de la mujer”, Antonio Camps, diario *La Colonia Española* (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexo 88_ Carta de Camps sobre los cantos infantiles, *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional), Carta de Camps sobre los cantos infantiles, *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexo 89_ “Del Maestro Camps”, Antonio Camps, Diario *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexo 90_ Comentario de Antonio Camps sobre la òpera *Colón* de León Ribeiro, diario *La Colonia Española*, Montevideo, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexos 91 y 92_ “Las fiestas Patrias. Los primeros festejos”, revista *Rojo & Blanco*, Montevideo, 17 de junio de 1900.

Anexo 93_ Crítica a *Le Donne Curiose* (estimamos que podría corresponder al diario *La Colonia Española*, Montevideo, s/f. Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexo 94_ Crítica a *La Tempestad*, (estimamos que podría corresponder al diario *La Colonia Española*, Montevideo, s/f. Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexo 95_ Crítica de la ópera *Lohengrin* en el Teatro Solís. (estimamos que podría corresponder al diario *La Colonia Española*, Montevideo, s/f. Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexo 96_ “la ópera nacional en España”, Antonio Camps, diario *La Colonia Española*, 13 de octubre de 1883 (Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexo 97_ Revista *Montevideo- Andalucía*, 1 de marzo de 1885, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

Anexo 98_ Partitura *El amanecer*, Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Anexo 99_ Partitura *El hogar paterno*, Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Anexo 100_ Partitura *El himno al árbol* (1900), música de Antonio Camps y texto de Juan Zorrilla de San Martín, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico

Nacional de Uruguay).

Anexo 101_ Tapa de la partitura de *Náufragos del Cantábrico*, música de Antonio Camps y letra de Loizaga. (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Anexo 102_ Partitura de *Mister Pumck*, escrito por R. Passano y compuesto por Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Anexo 103_ *Bordereaux, Mister Pumck*, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Anexo 104_ Defensa de la ópera *La Gitana*, Antonio Camps en el diario *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Anexo 105_ Partitura de la romanza *La amada ausente*, Antonio Camps, Revista Montevideo- Andalucía, 1885, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

Anexo 106_ Varias notas de prensa del homenaje a Camps 1959. (Donación Fernando Arocena Galán).

Anexo 107_ Donación de la obra de Antonio Camps por su hija Maria Antonieta Camps Viladecantal Museo Histórico Nacional, 1959. (Donación Fernando Arocena Galán).

Anexo 108_ Revista *Mundo Uruguayo*, 11 de septiembre de 1945, (Archivo Camps, Museo Histórico, Nacional de Uruguay).

ÍNDICE DE TABLAS, GRÁFICOS Y PLANOS

TABLAS:

Tabla 1_ Denominación lugar y fecha de constitución de los centros en Argentina. Fuente: censo de Fernández Flórez, 1927 y boletines de emigración, varios años.

Tabla 2_ Censos Nacionales en Uruguay. Fuentes: Censos Nacionales de 1860 y 1908. Censos del Departamento de Montevideo de 1884, 1889 y 1930.

Tabla 3_ Participación de la inmigración europea en la población uruguaya, 1860-1908. Fuentes: *Censos Nacionales de 1860 y 1908*. R. López Lomba, *Una página de Sociología*. Montevideo, 1883.

Tabla 4_ Población extranjera en todo el país 1860-1908. Fuentes: Censos Nacionales de 1860 y 1908. R. López Lomba.

Tabla 5_ Saldo de italianos, españoles y franceses por accesos en toda la República, 1907-1930. Fuentes: Anuario Estadístico. Años 1907 a 1933.

Tabla 6_ Tabla de los teatros en Montevideo (siglos XIX y XX). Datos recogidos en FORNARO BORDOLLI, Marita. "Ruperto Chapí en el sur de Hispanoamérica: la presencia de la zarzuela en la programación de instituciones teatrales uruguayas". En *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Institut Valencià de la Música, 2012. p. 137-153.

Tabla 7_ Compañías de zarzuela en Montevideo, Uruguay (1898-1931).

Tabla 8_ Participación de inmigrantes en los cuadros pedagógicos de la reforma escolar. fuentes: José Pedro Varela, Memoria de la Dirección General de Instrucción Pública, 1877-1878. Montevideo.

Tabla 9_ Sistema pedagógico Antonio Camps. "Del Maestro Camps", Antonio Camps, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

GRÁFICOS:

Gráfico 1_ Compañías de teatro, ópera y zarzuela en el Teatro Solís entre 1856 y 1930.

Gráfico 2_ Compañías líricas españolas en Montevideo (1898-1931).

PLANOS:

Plano 1_ Plano de los espacios escénicos para la lírica en Montevideo (1898-1931).

Plano 2_ Plano del recorrido de las compañías líricas españolas en Hispanoamérica (siglos XIX y XX).

Anexos



ÍNDICE ANEXO DOCUMENTAL

...que falan de liberdade, de democracia, e quanto não é de que as coisas sejam? São coisas muito boas, muito boas, que não demonstram que servem para muita coisa mais que para fazer o que é falar falar muito! Para com isto não basta, estamos cansados de por-las. Eu sou um pouco mais enérgico porque não tenho mais nada.

Prima dei latifondisti, feci alcune mie
basse presso una fattoria.
(Per la prima).

Fotro Pérez.

Canto a España

Par considerar que lo es, trascribimos a continuación el hermoso discurso que el doctor don José Miran da pronunció en Paysandú, donde está radicando, en la "Fiesta de la Raza" que se celebró allí el día 12 de Octubre pasado.

He aquí el discurso:

¡El Día de la Raza! ¡Exorcismo magi-
nífico de siglos y de multitudes! ¡
¡Conjuro mágico a cuya melodiosa
aparición en el horizonte de nuestro si-
glo, la abigarrada teoría de catali-
zas y conjuraciones, poetas y aventu-
reros, apóstoles y canones, virreyes y
patriotas, proselitos y majestuosamente
por el Iluso, el Sofocado, el que "llevaba
en la cabeza un mundo", y seguía la
cabeza en las últimas horas por el
hijo nativo de esta tierra, el héroe de
ese mundo, la síntesis de la nueva raza,
el valiente caudillo americano.

[illegible]

Hablar de España, tanta grata, mil veces grata porque aunque la misia de los que la emigraron y el interés de los que la empuñaron hayan amontonado diatribas y censuras, perversidades y bajezas, para componizar el lustre de sus blasones de conquista y relajar el brillo de su acción civilizadora muy por encima de todas las que se está ella que no conoce desdoura en su bandera, ni mengua en el honor, ni desmedro en la dignidad.

Fiel es el labiar de España, como que, al pronunciar su nombre, borrañdese la distancia y retrocediendo el tiempo, surge ante nosotros aquel pedazo de tierra que fué e amo el vigia pereante que enastaba su pirula de aguilu en la

Fácil es hablar de España, como que cada página de su historia es una proeza, cada palmo de su terreno es una cuna de héroes o sepulcro de grandezas caídas, y cada monte y cada ribera, y cada colado, son testigos permanentes de mil heroicas hazañas que en imperecederos cantos hablan a la humanidad de lo que fué como vencedora una raza y de lo que es como vencido, pero lucrado, todo un pueblo.

Una circunstancia especialísima hace que, en estos momentos, los que aman



PONTEVEDRA PALACIO MUNICIPAL

con sinceridad a España, los que sienten simpatía por ella, la contemplan con cierta angustia y al par con cierta confianza.

Mientras Europa se desangra y ruinas humilan el estruendo del cañón apaga las palmas de fraternidad y las quibas de pólvora riegan los ojos que anhelan ver la senda de paz, España alicata, sin ambiciones y sin rencores, no haciendo cálculos mercantilistas para jugar con suma su destino, sino cumpliendo su predestinada misión de Quiétopa, siempre noble, siempre austero, siempre sin turla, aunque lo maltraten los malandrines y se burien los bellosos.

Porque, en esta hora, España sigue siendo Quijote. No será como el caballero de la Triste Figura, decidida emprendedora de aventuras, desafiadora de gigantes y encantadores, de caballeros y de molinos; porque no está la edad presente para tales quijotadas, porque, en vez de gigantes hay pígnenos; en lugar de encantadores hay diplomáticos; en lugar de caballeros hay espías y en lugar de molinos, hay submarinos.

¿O si Alonso Quijano renaciera de sus cenizas?

[illegible]

¡Allí está el ideal de España en la
poca presente! Y por ese ideal, sigue
siendo España el eterno Quijote, siem-
pre noble, siempre austero, siempre sin
archa.

Pero hay que hablar de América. Y hablar de América es también muy grato, también mil veces grato, porque su nombre es augurio de promisión, símbolo de ventura, conjuro de grandeza.

Pero en esta hora de turbulencias es difícil hablar en forma tal que las palabras más sinceras, y las frases más serenas vibren en el espacio sin despertar ruidos sin remover apasionamientos ni marear con reticencias.

Hasta América ha llegado la resonancia de los clarines guerreros, y huestes americanas regarán con su sangre los campos de batalla del viejo mundo.

El día de la raza sorprende a América en actitud guerrera.

El porvenir nos oculta un enigma.
Yo no sé si es o no es más oscuro que

el enigma que el insigne Colón desentra-
nara ante los sabios de Salamanca, los
frailes de la Rábida y los soberanos de
Castilla y León. Pero ese enigma puede
resolverse en magnífica velocidad de luz,
tal como si en un punto oscuro del espe-
cial reventara en irradiaciones lumen-
inosas el conglomerado de todos los as-
tros, si los pueblos americanos, no ol-
vidando que han surgido por España,
buscan en los ricos venenos de la tradi-
ción española los idealismos que deben
integrar el alma de los individuos y de
los pueblos.

No hay mejores maestras que las madres, y España, por ser nuestra madre.

En su historia, los pueblos americanos pueden aprender a ser grandes, y serlo perennemente; porque nos ofrecen a la vez el ejemplo de sus virtudes y la dolorosa experiencia de sus errores.

Sin dejar de ser lo que somos, si renegar de una sola de nuestras tradiciones, sin postergar nuestro "erudictismo", es necesario que prosigamos, en el aspecto moral de la vida, la constante transfusión de los ideales españoles a nuestros ideales americanos, así como por la conquista se transfundió en las razas aborígenes la sangre de España para modelar los nuevos hombres iberoamericanos que hoy celebran su día, cuando el descubrimiento de América fué la anejección de la nueva raza.

¡Oh! yo sé que no son los modernos tiempos propicios para romanticismo.

El practico lo invade todo: el comercio aventurero que llegó a nuestras tierras exponiendo su vida y luchando contra la naturaleza, contra los salvajes y contra lo desconocido, ese conquistador que en su misma ambición traía romanticismo, ha sido reemplazado por otro invasor que, a veces, ni pesa con su planta nuestro suelo, sino que mata sus agentes y explota nuestras riquezas sin otro idealismo que el de lanzar dinero a las grandes especulaciones.

Y sin embargo, es fuerza que injun-
das en lo práctico de la vida algo
idealismo español, de ese mismo ide-
nso español que en América retoña

los héroes de la Independencia, con
lígar, con San Martín y con Art
ese idealismo que no desdice de la
s herencia de nuestros gauchos; ese i
lismo que informa las ideas fuerza.

idealismo que hace de los lemas de una bandera o del santo y seña de un campo de batalla el acicate irresistible que transforma los hombres en leones y trabaja en columna a la victoria.

No fuerza tener algo de más idealismo que algo de esos quijotismos.

—Sufocó—

Señores:
El día 12 de Octubre de 1492 un
correo radiante vino de la tierra americana.

rosa radiante para la tierra americana, que vela surgir el sol de la civilización de entre las aguas del Atlántico, escudado por tres corabelas, tengamos presente que cada conmemoración de ese día, que coincide con un paso hacia la reintegración de la raza iberoamericana, reintegración que hará surgir en América el espíritu de la España hisdala, presidiendo la vida pacífica del mundo, y demostrando que no todo ha de ser materialismo y cálculo en el programa de las viciaciones, sino que también el alma del espacio, para que podamos edificar los edificios de nuestros más puros amores.

Los tréemes lujos de luz de las estrellas

Beneficencia Española en Montevideo

Está demostrando que el propósito de innovar y crear, trae aparejado el dividir y restar fuerzas de cosas ya creadas.

Tenemos en Montevideo, una sociedad española de socorros mutuos, cuyo estado financiero es rico, a pesar de que aun no ha llegado todavía a prestar a sus asociados todos los beneficios que es de desear recibir de ella; lo que se explica si tenemos en cuenta que sus directores, andando con pies de plomo han querido llevarla a un grado solidal de no verse expuesta a rebajar beneficios acordados, si una emergencia prevista como epidemia u otras causas obligara a hacer desvíos en los cálculos.

En época no lejána, desavenencias entre algunos socios, los llevó a crear una nueva asociación de la misma índole y más tarde, de esta, salió otra más, dando así a existir tres sociedades de escuelas de socorros mutuos en Montevideo, ninguna de las cuales prosperaba y consecuencia ninguna de ellas coueser proporcionar a sus asociados los más eficientes de buena asistencia, sion, etc.

Ocurrir lo que lógicamente debia ser: Convenidos todos de la iusticia de sus fines, y dejando de disidencias y caprichos, fueron a la acción, volviendo todos a la sociedad, reconociendo que diseminados llegarían a ser grandes y unitarias fuerzas, se lograría tener una red de socorros que efectivamente, con eficacia a las que llegarían, tuvieran que hacer no sólo derechos, lo que ocurriría en vastas porciones en la actual Sociedad E. la L. de Socorros Mutuos.

Tenemos un Hospital Sanatorio

ñon cuyo estado es ya próspero y
economía española sigue prestando
concurso y el español que todaví
hacer se decide a hacerlo, y las
dades directivas verdaderas sig
rumbo trazado por las actuales
que se refiere a administración.
la menor duda de que llegará a
do tal de prosperidad que el ne
de sus servicios, encontrará en
casa de beneficencia el sumun
nificios

Es natural que para que es-
a ser un hecho es de imperio-
dad que todos los españoles sin-
cia de provincias depositen
confianza en sus dirigentes,
nos nuestra ayuda, ya en dine-
propaganda hacia la casa



Anexo 2 Noticia sobre el Hospital Sanatorio Español en Montevideo. Boletín Centro Gallego,(Archivo Centro Gallego de Montevideo).



Anexos 3 y 4 Noticia sobre la visita de Maeztu al Centro Gallego de Montevideo, (Archivo Centro Gallego de Montevideo)



Anexo 5_ Proyecto Teatro Cataluña, Montevideo (Quinta Batlle. 1912).

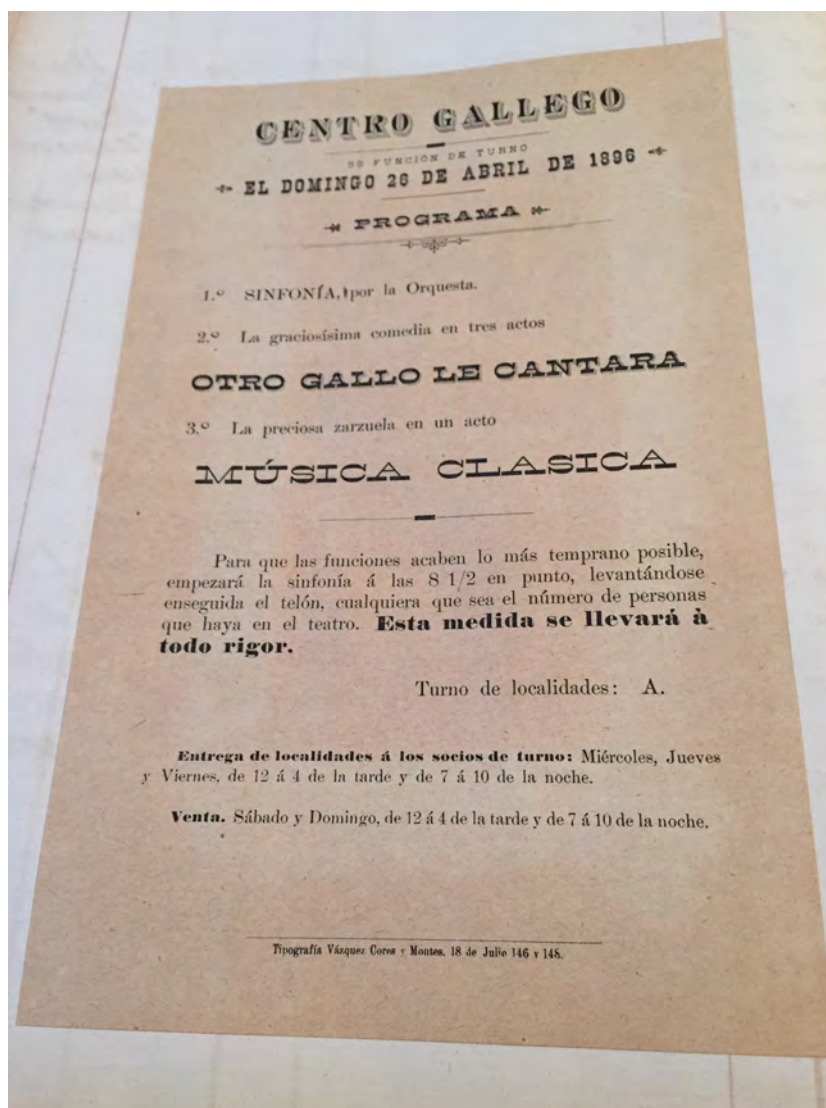


(Planos) Proyecto Teatro Cataluña, Montevideo (Quinta Batlle. 1912).



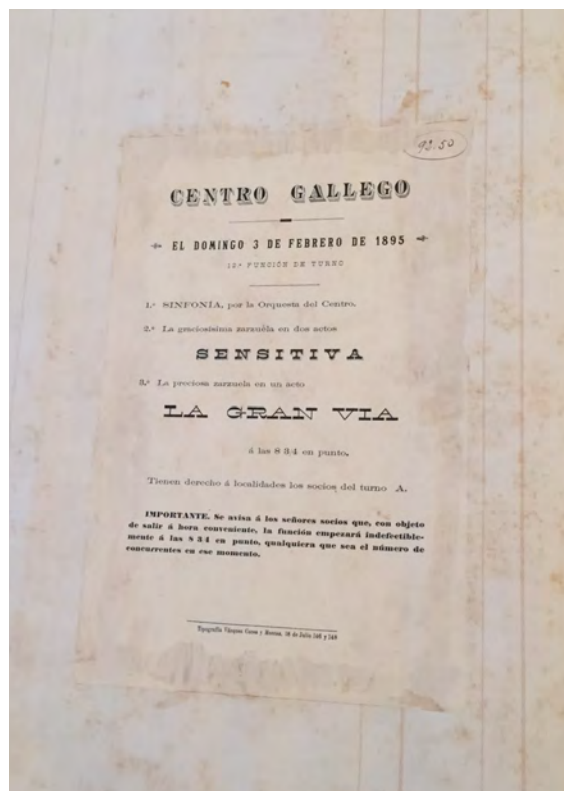
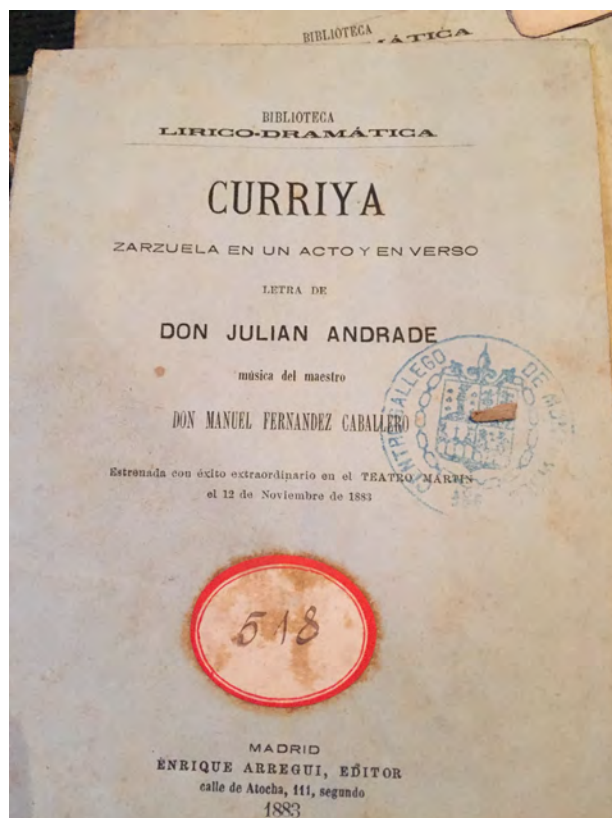
Sección (interior) .Proyecto Teatro Cataluña, Montevideo (Quinta Batlle. 1912).

Anexo 6_ Documentos extraídos del Archivo del Centro Gallego de Montevideo. Fondo actividades culturales, artísticas y musicales. Sección: programas y organización de actos. Serie: programas y organización de actos. Serie: Programas e invitaciones impresos o mecanografiados sueltos. Modulo 10/ Estante 2, N°105 Caja. (Archivo Centro Gallego de Montevideo).





Programas e invitaciones impresos o mecanografiados sueltos. Modulo 10/
Estante 2, N°105 Caja. (Archivo Centro Gallego de Montevideo).



Programas e invitaciones impresos o mecanografiados sueltos. Modulo 10/
Estante 2, Nº105 Caja. (Archivo Centro Gallego de Montevideo).

Anexo 7 Índice onomástico de compañías de zarzuela en Montevideo (1898-1931).

COMPAÑÍAS DE ZARZUELA EN TEATROS URUGUAYOS 1898-1931

ALONSO, ANTONIO: 1906, 1907

ALVAREZ, PACO Y GARCÍA, SANTIAGO: 1915

AMADEO VIVES: 1924

ARCE, AÍDA: 1915, 1916, 1917, 1918

CARRASCO, FEDERICO: 1900, 1903, 1904? 1905, 1911

CARRERAS, EMILIO: 1910, 1911, 1912

CASALS, EUGENIO: 1911

CASAS, MANUEL: 1914, 1923

CORDERO, ANDRÉS: 1898

CROADARA, JOSÉ Y LUIS: 1905

D'ALGY: 1920

DURÓN, LEOPOLDO: 1898

FERNÁNDEZ PALOMERO, MANUEL: 1916

FERRER, SALVADOR: 1916, 1918, 1922

GIL REY, JUAN: 1906

IRIS, ESPERANZA: 1915, 1916

JUÁREZ, ROGELIO: 1901, 1907, 1917, 1918, 1927

JUÁREZ-SAN JUAN: 1927

LÓPEZ SILVA: 1910, 1915

MONCAYO, JOSÉ: 1913

MONTERO: 1923

OREJÓN, EMILIO: 1900, 1901

ORTAS- SANCHIZ, ENRIQUE: 1910,
PALENCIA, CEFERINO:
PALMADA: 1902, 1903, 1905,1908
PENELLA: 1916
PERDIGUERO, ARSENIO:1908,1911,1912.
PRETEL- PINEDO: 1898
PORREDÓN: 1914
ROIG, ALONSO: 1907
ROMO-VIÑAS: 1919,1920.
ROYO, VICENTE: 1898 (SALTO), 1899
RUIZ, JULIO: 1899
SAGI-BARBA: 1905, 1906,1907, 1914, 1916, 1930,1931 (DESDE 1898 EN
TEATROS DE BS AS)
SALVANY, CARLOS: 1908, 1916
SALVADOR FERRER: 1917
SANGRIÁN, ELISEO: 1903
TALAVERA, JOSÉ: 1906
VALLE-CSILLAG:1920
VALLEJO, FERNANDO: 1930
VELASCO: 1914
VELA-GUIRO: 1922
VIDAL-SILVA- CAMPOS: 1900
ZAPATER, JUAN: 1908

Nº _____ Tiempo _____

TEATRO SOLIS

Empresa, Pro. Pinedo
Compañía de Ópera y Farsa Comica
Dirigida por Benigno Pinedo

Funcion N.º 6 Cargo de Boleteria del *Stueral 11 Agosto* de 1898

PRIMERA SECCION Las Campanadas

	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant scene . . .	20	19	1	1.20	1.20
Idem bajos y balcones . . .	8	8	-	0.80	-
Idem altos . . .	57	47	10	0.40	4.00
Tertulias balcon . . .	132	119	13	0.30	3.90
Idem altas . . .	313	250	63	0.40	25.20
Sillones de Platea . . .	200	175	25	0.20	5.00
Entradas Generales . . .					36.90

TERCERA SECCION Los Africanistas

	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant scene . . .	20	19	1	1.20	1.20
Idem bajos y balcones . . .	8	8	-	0.80	-
Idem altos . . .	57	57	-	0.40	-
Tertulias balcon . . .	132	119	13	0.30	3.90
Idem altas . . .	313	265	48	0.40	19.20
Sillones de Platea . . .	200	172	28	0.20	5.60
Entradas generales . . .					29.90

SEGUNDA SECCION El Grumete

	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant scene . . .	20	19	1	1.20	1.20
Idem bajos y balcones . . .	8	8	-	0.80	-
Idem altos . . .	57	49	8	0.40	3.20
Tertulias balcon . . .	132	112	20	0.30	6.00
Idem altas . . .	313	209	104	0.40	41.60
Sillones de Platea . . .	200	165	35	0.20	7.00
Entradas Generales . . .					56.60

CUARTA SECCION La Viejecita

	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant scene . . .	20	19	1	1.20	1.20
Idem bajos y balcones . . .	8	8	-	0.80	-
Idem altos . . .	57	57	-	0.40	-
Tertulias balcon . . .	132	122	10	0.30	3.00
Idem altas . . .	313	282	31	0.40	12.40
Sillones de platea . . .	200	179	21	0.20	4.20
Entradas Generales . . .					20.80

FUNCION ENTERA

	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Locos de Casaca . . .	2	2	-	1.50	-
Meta de idem . . .	75	36	39	0.30	11.70
Entradas de idem . . .	400	330	70	0.20	14.00
Idem de Paraiso . . .	400	328	72	0.30	21.60
					47.30

RESUMEN

Primera Sección	\$ 36.90
Segunda Sección	56.60
Tercera Sección	29.90
Cuarta Sección	20.80
Función Entera	43.30
Total	\$ 187.50

POR LA _____

EL BOLETERO
[Firma]

Anexo 8_ Bordereaux, Compañía Pretel-Pinedo. (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).



Anexo 9_ Revista Negro Timoteo, Montevideo, 3 de julio de 1898.

di de Milan

da por el primer actor Vicente Rojo, en la que figuran las primeras dñes antioritas Antonia Fernandez y Aurora Rodriguez. — Hoy sábado 4 de Marzo.

Primera seccion, A las 8 y 10. — «La fiesta de San Antonio».

Segunda seccion — «Extremo» — «Alta Mar».

Tercera seccion — «Gigantes y Cabezudos».

Cuarta seccion — «La Verbena de la Palomita».

Teatro Círculo — El sábado 4 y Domingo 5 de Marzo 2 bailes de máscaras y particular.

Entrada para Caballero 0.80.

Centro Gráfico — El domingo 5 de Marzo de 1898 — Gran funcion a beneficio del mismo.

Representacion de la zarzuela bufa en 3 actos, letra del señor Santibañan y musica del eminente maestro Barbieri, titulada Robinson.

Precios de las localidades — Pácos con 6 entradas de invitados, \$ 4.00; id id id id socios, id 3.00; asientos de platea o tertulias, alias o bajas, sin entrada, id 0.50; entrada de invitado, id 0.40; id id socio, id 0.30; id id señora o niño, id 0.20. No se venden entradas sin asiento.

Casino Oriental — Direccion: Henri Beaucourt — Calle Florida entre Soriano y Canelones.

Funcion todas las noches.

Teatro Odeon — Calle Cerro entre Reconquista y Buenos Aires — Compania cómica-lirica italo-uruguaya. Director: E. Montefusco — Funcion todas las noches.

Sótano San Carlino — Compania cómica lirica — Cosmopolita — Alfredo Laudicio, cómico napolitano — Gran novedad — Guitaristas criollos.

Baños de Gounellhou — PARA HOMBRÉS Y SEÑORAS — De Isidro Anchusteguy. — Grandes reformas y piletas para criaturas — A todas horas del dia los bañistas podrán hacerlo a la sombra.

La Hemoglobina

Concesionarios

Recorquista 228 esq. Juncal — B. Aires



130-pm.d.

FERROCA

FABRIC

Sa avia

Abril pró

invierno

AVISOS

Anexos 10 a 16_ Diario El Siglo, Montevideo, 1899.

- Diario El Siglo, 4 marzo 1899.

- Diario *El Siglo*, 8 enero 1899.

EL SIGLO

DIVERSIONES PÚBLICAS

Teatro San Felipe—Empresa Gimenez, Ruiz y C.—Compañía de zarzuela española—Dirigida por don Julio Ruiz.—Espectáculo por secciones.
Hoy jueves 25 de Octubre de 1899.
Primera sección—«Los carboneros.»
Segunda sección—«El sueño de anoche.»
Tercera sección—«El gran pensamiento.»
Cuarta sección—«La noche del 31.»

Fábrica de tejido de hilo de cristal—Funcion de 2 á 6 y de 7 á 11.—Calle 18 de Julio núm. 229.

Casino Oriental—Dirección: Henri de Beaucourt—Calle Florida entre Soriano y Canelones.
Funcion todas las noches.
Todos los domingos y días de fiesta funcion de tarde á las 3 1/4.

Antigua Cerveceria Richling—En la Aguada, calle Yatay núms. 12 á 14. Todos los sábados: Gran concierto por una banda militar. A las 8. Entrada gratis. 1966-fb.29.

AVISOS

- Diario *El Siglo*, 9 feb 1899.

Teatro San Felipe—Debut el jueves 14 de Diciembre de la compañía de ópera y ópera italiana de José Bernini con «Una notte in Venezia.»

Teatro Cíbila—Temporada de verano—Proximamente debut—Gran compañía de zarzuela española serio-cómico bajo la dirección del reputado maestro don Andrés Abad y del primer bajo don Alejandro A. Silva.
Precios populares.

Antigua Cerveceria Richling—En la Aguada, calle Yatay núms. 12 á 14. Todos los sábados: Gran concierto por una banda militar. A las 8. Entrada gratis. 1966-fb.29.

Fábrica de tejido de hilo de cristal—Funcion de 2 á 6 y de 7 á 11.—Calle 18 de Julio núm. 229.

Casino Oriental—Dirección: Henri de Beaucourt—Calle Florida entre Soriano y Canelones.
Funcion todas las noches.
Todos los domingos y días de fiesta funcion de tarde á las 3 1/4.

A. H.

Por orden de Capit...

EL LÚNE: tarde y en la Agosto número mate público: contado y á o 2 boyas de s ras de madara pedazos de chapas de hie cinco remos do de seis re taion de mad pino blanco, 2 cajas de hume puente de la 4 puentes de zos de hierro, dido con este 1 som que se hará como una lancha á Las ventas mitiremos nit de caer el ma La entrega: nado el remat seña en dine

- Diario *El Siglo*, 13 abril 1899.

Adolfo Walbré.
Interlocutoria—Tomás Pérez con los herederos de Juan José de la Sierra.
Varios actuarios.
ESCRIBANÍA DE ADUANA
Trámite—Juan G. Urrutia y otros sumario.
Nota—Tuvo lugar la audiencia en el sumario segundo contra Francisco González y otros por contrabando.
José R. Catalá,
Escribano de Aduana.

DIVERSIONES PUBLICAS

Teatro Stella d'Italia—Gran compañía de zarzuela—Dirijida por el primer actor cómico Eduardo Carmona.
Debut el jueves 13 de Abril—Se pondrá en escena el grandioso drama lírico en tres actos «El Anillo de Hierro».

Casino Oriental—Dirección: Henri de Beaucourt—Calle Florida entre Soriano y Canelones.
Función todas las noches.

Teatro Odeon—Calle Cerro entre Reconquista y Buenos Aires—Compañía cómico-lírica italo-uruguay. Director: E. Montefusco—Función todas las noches.

Sótano San Carlino—Compañía cómico lírica Cosmopolita—Alfredo Laudicio, cómico napolitano—Gran novedad—Guitarristas criollos.

Baños de Councilhou—PARA HOMBRES Y SEÑORAS—De Isidro Anchusteguy.—Grandes reformas y piletas para criaturas.—A todas horas del día los banistas podrán hacerlo a la sombra.

- Diario *El Siglo*, 23 febrero 1899.

Beñiza con Andrea Ruiz; Rogina...
y Antonio J. Silva, cónsul del Consulado de la Ciudad de los Ríos; Alberto Costa Guerrero con...
Pascual Vianco; Fimela; Luis Roberto H...
Pascual con Alfredo; María; Eduardo Pascual...
con Eugenio Hernández; José Surra con Mat...
Quirós y Eusebio Montañez; Roberto H. Percey...
Eduardo Rovira y Madina con Manuel Pro...
tercería Pedro A. García con María A. de C...
con Jacinto Yasurre; Juan J. Bergalli con Ru...
lipo Pereda; Francisco Fontana con Francisco...
Piria; Juan Burasteco y otros; Félix Fontana...
Eduardo Rodó con Juan González; José Arna...
boldi.

Interlocutoria.—Pedro Harriehourry y Martín...
Riquiluz.
Definitiva.—Bonifacio Ibarra; Fernando Ro...
dríguez; José Puliche con Rafael de Feo; reser...
vadas, 5.

Acelino Barbot, actuario.

DIVERSIONES PUBLICAS

Teatro Solis—El 25 y 26 de Febrero de 1899
—Dos grandes y últimos bailes de máscaras y particular.
Precios.—Palcos avant-scène \$ 4.00, id bajos y balcones 3.00, id altos 2.00. Entrada general 1.00, id para señoritas gratis.

Teatro San Felipe—Empresa: E. Falco.
—Gran Compañía de Zarzuela Española, dirigida por el primer actor cómico Vicente Royo, donde figuran las simpáticas primeras tiples Antonia Fernandez y Aurora Rodriguez y otros artistas.
Debut de la Compañía el viernes 24, a las 8 1/2.
Primera sección—«El Cabo primero».
Segunda sección—«El Duo de la Africana».
Tercera sección—«La Marcha de Cádiz».
Cuarta sección—Estreno—«Para palabra, Aragón».

AVISOS

EL 1.º DE MARZO SE ACERCA...!!

del Dr

- Diario *El Siglo*, 26 octubre 1899.

EL SIGLO

DIVERSIONES PÚBLICAS

Teatro San Felipe—Empresa Gimenez, Ruiz y C.—Compañía de zarzuela española—Dirigida por don Julio Ruiz.—Espectáculo por secciones.
Hoy jueves 25 de Octubre de 1899.
Primera sección—«Los carboneros.»
Segunda sección—«El sueño de anoche.»
Tercera sección—«El gran pensamiento.»
Cuarta sección—«La noche del 31.»

Fábrica de tejido de hilo de cristal—Funcion de 2 á 6 y de 7 á 11.—Calle 18 de Julio núm. 229.

Casino Oriental—Dirección: Henri de Beaucourt—Calle Florida entre Soriano y Canelones.
Funcion todas las noches.
Todos los domingos y dias de fiesta funcion de tarde á las 3 1/4.

Antigua Cervceria Richling—En la Aguada, calle Yatay núms. 12 á 14. Todos los sábados: Gran concierto por una banda militar. A las 8. Entrada gratis. 1966-fb.29.

AVISOS

- Diario *El Siglo*, 30 abril 1899.

2.º turno: Alfredo Pintos Viana, Antonio Muris con Mariano Zeballos y tere, José D. Doma.
Interlocutorias—Alberto Meneses con Cornelio Ensenla.
Defensas—Maria V. de Marqué, sus. Isidora Sosa y Carrion. Reservadas 7.
Acelino Barbot, actuario.

DIVERSIONES PUBLICAS

Teatro Stella d'Italia—Grancompañía de zarzuela—Dirigida por el primer actor cómico Carmona.
Hoy domingo 30, gran espectáculo á beneficio de la señora Aurora Rodriguez.

Teatro San Felipe—Temporada de Otoño de 1899.—Compañía cómico-lírica española.—Dirigida por el aplaudido actor cómico don Vicente Royo y en la que figuran las distinguidas primeras tiple Pepita Castillo y Amelia Mendez.
Hoy Domingo 30 del corriente, espectáculo por secciones.

Teatro Cibils—Gran compañía de zarzuela infantil, dirigida por José A. Jimenez. Próximamente debut con el Anillo de Hierro.

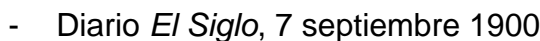
Casino Oriental—Dirección: Henri de Beaucourt—Calle Florida entre Soriano y Canelones.
Funcion todas las noches.

Teatro Odeon—Calle Cerro entre Reconquista y Buenos Aires—Compañía cómico-lírica italo-uruguaya. Director: E. Montefusco—Funcion todas las noches.

Sótano San Carlino—Compañía cómico-lírica Cosmopolita.—Alfredo Laudicio, cómico napolitano—Gran novedad—Guitarristas criollos.

Anexo 17_ *Bordereux*, Compañía Vidal Silva-Campos, 1900.

- Diario *El Siglo*, 4 julio 1900



- Diario *El Siglo*, 8 septiembre 1900

Teatro Nollé—Temporada de invierno.—Gran compañía lírica italiana.—Repres. Luis Milana y C.—Dirección A. Barnabé.

Hoy jueves 6 de Septiembre.—Beneficio del primer barítono señor Francisco Bonini.—Se representará la ópera en 4 actos y 5 cuadros «El ballo in Maschera».

Teatro San Felipe—Gran compañía de zarzuela española.—Intenit. Juvenit.—Compañía Payres—40 sidos de ambos sexos bajo la dirección artística de don Francisco Payres.—Se reparten por secciones.

El viernes 7 de Septiembre.—Gran función de moda.—Entero de la gran moda, zarzuela de ocurrencias chino-japonesa, titulada: «Hanaga».

Teatro Cúbito—Gran compañía dramática española.—Director: Venceslao Bruno.

El viernes 7 de Septiembre.—Beneficio del director de la Compañía, señor Venceslao Bruno, doctor en Medicina y Cirugía, dedicado a los doctores en Medicina, cirugía y a la suma de dicha Facultad.—Entero del drama en 3 actos: «Angé».—Terminado el espectáculo con la comedia en un acto: «Como marido y como amante».

Casino Oriental—Dirección Nollé.—Calle Florida 192, entre Soriano y Canelones.—Función todas las noches.

Frecuente de las localidades.—Palcos (4 sillones) sin entradas, \$ 2.00; tertulia, balcon, 0.30; sin platos (precio único), 0.20. Entrada General, 0.30.

El Fotocromo—Salón: calle 18 de Julio 206 casi esquina Río Negro.—El maravilloso descubrimiento del profesor Lumiere.—Único en el mundo.—La fotografía con relieve y colores naturales.—Gran premio en la exposición de 1900.—En exhibición 43 cuadros diferentes.

Entrada.—Para señoras y caballeros 0.25; niños menores de 10 años 0.10.

Todas las noches de 7 a 10.—Domingos y días feriados de 4 a 6 de la tarde.—Miércoles días de moda de 4 a 6.

Benito Pasc

JUDICIAL—Destacados—

heros de paja.

El LUNES 17 de Septiembre a las 10 de la mañana se vendió en el patio del despacho de acuerdo con el ejemplar.

Rosco.—De mantito del señor marqués de 2.º turno doctor don P. se hace saber al público que al instante mas a las 3 de la tarde a la venta en rancho publico al al martillero don Benito Pasc alimachi y notario del Juzgado de la Alameda de este cajones sombrero de paja n.º 244 y 245 y 246 y 247 y 248 y 249 y 250 y 251 y 252 y 253 y 254 y 255 y 256 y 257 y 258 y 259 y 260 y 261 y 262 y 263 y 264 y 265 y 266 y 267 y 268 y 269 y 270 y 271 y 272 y 273 y 274 y 275 y 276 y 277 y 278 y 279 y 280 y 281 y 282 y 283 y 284 y 285 y 286 y 287 y 288 y 289 y 290 y 291 y 292 y 293 y 294 y 295 y 296 y 297 y 298 y 299 y 300 y 301 y 302 y 303 y 304 y 305 y 306 y 307 y 308 y 309 y 310 y 311 y 312 y 313 y 314 y 315 y 316 y 317 y 318 y 319 y 320 y 321 y 322 y 323 y 324 y 325 y 326 y 327 y 328 y 329 y 330 y 331 y 332 y 333 y 334 y 335 y 336 y 337 y 338 y 339 y 340 y 341 y 342 y 343 y 344 y 345 y 346 y 347 y 348 y 349 y 350 y 351 y 352 y 353 y 354 y 355 y 356 y 357 y 358 y 359 y 360 y 361 y 362 y 363 y 364 y 365 y 366 y 367 y 368 y 369 y 370 y 371 y 372 y 373 y 374 y 375 y 376 y 377 y 378 y 379 y 380 y 381 y 382 y 383 y 384 y 385 y 386 y 387 y 388 y 389 y 390 y 391 y 392 y 393 y 394 y 395 y 396 y 397 y 398 y 399 y 400 y 401 y 402 y 403 y 404 y 405 y 406 y 407 y 408 y 409 y 410 y 411 y 412 y 413 y 414 y 415 y 416 y 417 y 418 y 419 y 420 y 421 y 422 y 423 y 424 y 425 y 426 y 427 y 428 y 429 y 430 y 431 y 432 y 433 y 434 y 435 y 436 y 437 y 438 y 439 y 440 y 441 y 442 y 443 y 444 y 445 y 446 y 447 y 448 y 449 y 450 y 451 y 452 y 453 y 454 y 455 y 456 y 457 y 458 y 459 y 460 y 461 y 462 y 463 y 464 y 465 y 466 y 467 y 468 y 469 y 470 y 471 y 472 y 473 y 474 y 475 y 476 y 477 y 478 y 479 y 480 y 481 y 482 y 483 y 484 y 485 y 486 y 487 y 488 y 489 y 490 y 491 y 492 y 493 y 494 y 495 y 496 y 497 y 498 y 499 y 500 y 501 y 502 y 503 y 504 y 505 y 506 y 507 y 508 y 509 y 510 y 511 y 512 y 513 y 514 y 515 y 516 y 517 y 518 y 519 y 520 y 521 y 522 y 523 y 524 y 525 y 526 y 527 y 528 y 529 y 530 y 531 y 532 y 533 y 534 y 535 y 536 y 537 y 538 y 539 y 540 y 541 y 542 y 543 y 544 y 545 y 546 y 547 y 548 y 549 y 550 y 551 y 552 y 553 y 554 y 555 y 556 y 557 y 558 y 559 y 560 y 561 y 562 y 563 y 564 y 565 y 566 y 567 y 568 y 569 y 570 y 571 y 572 y 573 y 574 y 575 y 576 y 577 y 578 y 579 y 580 y 581 y 582 y 583 y 584 y 585 y 586 y 587 y 588 y 589 y 590 y 591 y 592 y 593 y 594 y 595 y 596 y 597 y 598 y 599 y 600 y 601 y 602 y 603 y 604 y 605 y 606 y 607 y 608 y 609 y 610 y 611 y 612 y 613 y 614 y 615 y 616 y 617 y 618 y 619 y 620 y 621 y 622 y 623 y 624 y 625 y 626 y 627 y 628 y 629 y 630 y 631 y 632 y 633 y 634 y 635 y 636 y 637 y 638 y 639 y 640 y 641 y 642 y 643 y 644 y 645 y 646 y 647 y 648 y 649 y 650 y 651 y 652 y 653 y 654 y 655 y 656 y 657 y 658 y 659 y 660 y 661 y 662 y 663 y 664 y 665 y 666 y 667 y 668 y 669 y 670 y 671 y 672 y 673 y 674 y 675 y 676 y 677 y 678 y 679 y 680 y 681 y 682 y 683 y 684 y 685 y 686 y 687 y 688 y 689 y 690 y 691 y 692 y 693 y 694 y 695 y 696 y 697 y 698 y 699 y 700 y 701 y 702 y 703 y 704 y 705 y 706 y 707 y 708 y 709 y 710 y 711 y 712 y 713 y 714 y 715 y 716 y 717 y 718 y 719 y 720 y 721 y 722 y 723 y 724 y 725 y 726 y 727 y 728 y 729 y 730 y 731 y 732 y 733 y 734 y 735 y 736 y 737 y 738 y 739 y 740 y 741 y 742 y 743 y 744 y 745 y 746 y 747 y 748 y 749 y 750 y 751 y 752 y 753 y 754 y 755 y 756 y 757 y 758 y 759 y 760 y 761 y 762 y 763 y 764 y 765 y 766 y 767 y 768 y 769 y 770 y 771 y 772 y 773 y 774 y 775 y 776 y 777 y 778 y 779 y 780 y 781 y 782 y 783 y 784 y 785 y 786 y 787 y 788 y 789 y 790 y 791 y 792 y 793 y 794 y 795 y 796 y 797 y 798 y 799 y 800 y 801 y 802 y 803 y 804 y 805 y 806 y 807 y 808 y 809 y 810 y 811 y 812 y 813 y 814 y 815 y 816 y 817 y 818 y 819 y 820 y 821 y 822 y 823 y 824 y 825 y 826 y 827 y 828 y 829 y 830 y 831 y 832 y 833 y 834 y 835 y 836 y 837 y 838 y 839 y 840 y 841 y 842 y 843 y 844 y 845 y 846 y 847 y 848 y 849 y 850 y 851 y 852 y 853 y 854 y 855 y 856 y 857 y 858 y 859 y 860 y 861 y 862 y 863 y 864 y 865 y 866 y 867 y 868 y 869 y 870 y 871 y 872 y 873 y 874 y 875 y 876 y 877 y 878 y 879 y 880 y 881 y 882 y 883 y 884 y 885 y 886 y 887 y 888 y 889 y 890 y 891 y 892 y 893 y 894 y 895 y 896 y 897 y 898 y 899 y 900 y 901 y 902 y 903 y 904 y 905 y 906 y 907 y 908 y 909 y 910 y 911 y 912 y 913 y 914 y 915 y 916 y 917 y 918 y 919 y 920 y 921 y 922 y 923 y 924 y 925 y 926 y 927 y 928 y 929 y 930 y 931 y 932 y 933 y 934 y 935 y 936 y 937 y 938 y 939 y 940 y 941 y 942 y 943 y 944 y 945 y 946 y 947 y 948 y 949 y 950 y 951 y 952 y 953 y 954 y 955 y 956 y 957 y 958 y 959 y 960 y 961 y 962 y 963 y 964 y 965 y 966 y 967 y 968 y 969 y 970 y 971 y 972 y 973 y 974 y 975 y 976 y 977 y 978 y 979 y 980 y 981 y 982 y 983 y 984 y 985 y 986 y 987 y 988 y 989 y 990 y 991 y 992 y 993 y 994 y 995 y 996 y 997 y 998 y 999 y 1000 y 1001 y 1002 y 1003 y 1004 y 1005 y 1006 y 1007 y 1008 y 1009 y 1010 y 1011 y 1012 y 1013 y 1014 y 1015 y 1016 y 1017 y 1018 y 1019 y 1020 y 1021 y 1022 y 1023 y 1024 y 1025 y 1026 y 1027 y 1028 y 1029 y 1030 y 1031 y 1032 y 1033 y 1034 y 1035 y 1036 y 1037 y 1038 y 1039 y 1040 y 1041 y 1042 y 1043 y 1044 y 1045 y 1046 y 1047 y 1048 y 1049 y 1050 y 1051 y 1052 y 1053 y 1054 y 1055 y 1056 y 1057 y 1058 y 1059 y 1060 y 1061 y 1062 y 1063 y 1064 y 1065 y 1066 y 1067 y 1068 y 1069 y 1070 y 1071 y 1072 y 1073 y 1074 y 1075 y 1076 y 1077 y 1078 y 1079 y 1080 y 1081 y 1082 y 1083 y 1084 y 1085 y 1086 y 1087 y 1088 y 1089 y 1090 y 1091 y 1092 y 1093 y 1094 y 1095 y 1096 y 1097 y 1098 y 1099 y 1100 y 1101 y 1102 y 1103 y 1104 y 1105 y 1106 y 1107 y 1108 y 1109 y 1110 y 1111 y 1112 y 1113 y 1114 y 1115 y 1116 y 1117 y 1118 y 1119 y 1120 y 1121 y 1122 y 1123 y 1124 y 1125 y 1126 y 1127 y 1128 y 1129 y 1130 y 1131 y 1132 y 1133 y 1134 y 1135 y 1136 y 1137 y 1138 y 1139 y 1140 y 1141 y 1142 y 1143 y 1144 y 1145 y 1146 y 1147 y 1148 y 1149 y 1150 y 1151 y 1152 y 1153 y 1154 y 1155 y 1156 y 1157 y 1158 y 1159 y 1160 y 1161 y 1162 y 1163 y 1164 y 1165 y 1166 y 1167 y 1168 y 1169 y 1170 y 1171 y 1172 y 1173 y 1174 y 1175 y 1176 y 1177 y 1178 y 1179 y 1180 y 1181 y 1182 y 1183 y 1184 y 1185 y 1186 y 1187 y 1188 y 1189 y 1190 y 1191 y 1192 y 1193 y 1194 y 1195 y 1196 y 1197 y 1198 y 1199 y 1200 y 1201 y 1202 y 1203 y 1204 y 1205 y 1206 y 1207 y 1208 y 1209 y 1210 y 1211 y 1212 y 1213 y 1214 y 1215 y 1216 y 1217 y 1218 y 1219 y 1220 y 1221 y 1222 y 1223 y 1224 y 1225 y 1226 y 1227 y 1228 y 1229 y 1230 y 1231 y 1232 y 1233 y 1234 y 1235 y 1236 y 1237 y 1238 y 1239 y 1240 y 1241 y 1242 y 1243 y 1244 y 1245 y 1246 y 1247 y 1248 y 1249 y 1250 y 1251 y 1252 y 1253 y 1254 y 1255 y 1256 y 1257 y 1258 y 1259 y 1260 y 1261 y 1262 y 1263 y 1264 y 1265 y 1266 y 1267 y 1268 y 1269 y 1270 y 1271 y 1272 y 1273 y 1274 y 1275 y 1276 y 1277 y 1278 y 1279 y 1280 y 1281 y 1282 y 1283 y 1284 y 1285 y 1286 y 1287 y 1288 y 1289 y 1290 y 1291 y 1292 y 1293 y 1294 y 1295 y 1296 y 1297 y 1298 y 1299 y 1300 y 1301 y 1302 y 1303 y 1304 y 1305 y 1306 y 1307 y 1308 y 1309 y 1310 y 1311 y 1312 y 1313 y 1314 y 1315 y 1316 y 1317 y 1318 y 1319 y 1320 y 1321 y 1322 y 1323 y 1324 y 1325 y 1326 y 1327 y 1328 y 1329 y 1330 y 1331 y 1332 y 1333 y 1334 y 1335 y 1336 y 1337 y 1338 y 1339 y 1340 y 1341 y 1342 y 1343 y 1344 y 1345 y 1346 y 1347 y 1348 y 1349 y 1350 y 1351 y 1352 y 1353 y 1354 y 1355 y 1356 y 1357 y 1358 y 1359 y 1360 y 1361 y 1362 y 1363 y 1364 y 1365 y 1366 y 1367 y 1368 y 1369 y 1370 y 1371 y 1372 y 1373 y 1374 y 1375 y 1376 y 1377 y 1378 y 1379 y 1380 y 1381 y 1382 y 1383 y 1384 y 1385 y 1386 y 1387 y 1388 y 1389 y 1390 y 1391 y 1392 y 1393 y 1394 y 1395 y 1396 y 1397 y 1398 y 1399 y 1400 y 1401 y 1402 y 1403 y 1404 y 1405 y 1406 y 1407 y 1408 y 1409 y 1410 y 1411 y 1412 y 1413 y 1414 y 1415 y 1416 y 1417 y 1418 y 1419 y 1420 y 1421 y 1422 y 1423 y 1424 y 1425 y 1426 y 1427 y 1428 y 1429 y 1430 y 1431 y 1432 y 1433 y 1434 y 1435 y 1436 y 1437 y 1438 y 1439 y 1440 y 1441 y 1442 y 1443 y 1444 y 1445 y 1446 y 1447 y 1448 y 1449 y 1450 y 1451 y 1452 y 1453 y 1454 y 1455 y 1456 y 1457 y 1458 y 1459 y 1460 y 1461 y 1462 y 1463 y 1464 y 1465 y 1466 y 1467 y 1468 y 1469 y 1470 y 1471 y 1472 y 1473 y 1474 y 1475 y 1476 y 1477 y 1478 y 1479 y 1480 y 1481 y 1482 y 1483 y 1484 y 1485 y 1486 y 1487 y 1488 y 1489 y 1490 y 1491 y 1492 y 1493 y 1494 y 1495 y 1496 y 1497 y 1498 y 1499 y 1500 y 1501 y 1502 y 1503 y 1504 y 1505 y 1506 y 1507 y 1508 y 1509 y 1510 y 1511 y 1512 y 1513 y 1514 y 1515 y 1516 y 1517 y 1518 y 1519 y 1520 y 1521 y 1522 y 1523 y 1524 y 1525 y 1526 y 1527 y 1528 y 1529 y 1530 y 1531 y 1532 y 1533 y 1534 y 1535 y 1536 y 1537 y 1538 y 1539 y 1540 y 1541 y 1542 y 1543 y 1544 y 1545 y 1546 y 1547 y 1548 y 1549 y 1550 y 1551 y 1552 y 1553 y 1554 y 1555 y 1556 y 1557 y 1558 y 1559 y 1560 y 1561 y 1562 y 1563 y 1564 y 1565 y 1566 y 1567 y 1568 y 1569 y 1570 y 1571 y 1572 y 1573 y 1574 y 1575 y 1576 y 1577 y 1578 y 1579 y 1580 y 1581 y 1582 y 1583 y 1584 y 1585 y 1586 y 1587 y 1588 y 1589 y 1590 y 1591 y 1592 y 1593 y 1594 y 1595 y 1596 y 1597 y 1598 y 1599 y 1600 y 1601 y 1602 y 1603 y 1604 y 1605 y 1606 y 1607 y 1608 y 1609 y 1610 y 1611 y 1612 y 1613 y 1614 y 1615 y 1616 y 1617 y 1618 y 1619 y 1620 y 1621 y 1622 y 1623 y 1624 y 1625 y 1626 y 1627 y 1628 y 1629 y 1630 y 1631 y 1632 y 1633 y 1634 y 1635 y 1636 y 1637 y 1638 y 1639 y 1640 y 1641 y 1642 y 1643 y 1644 y 1645 y 1646 y 1647 y 1648 y 1649 y 1650 y 1651 y 1652 y 1653 y 1654 y 1655 y 1656 y 1657 y 1658 y 1659 y 1660 y 1661 y 1662 y 1663 y 1664 y 1665 y 1666 y 1667 y 1668 y 1669 y 1670 y 1671 y 1672 y 1673 y 1674 y 1675 y 1676 y 1677 y 1678 y 1679 y 1680 y 1681 y 1682 y 1683 y 1684 y 1685 y 1686 y 1687 y 1688 y 1689 y 1690 y 1691 y 1692 y 1693 y 1694 y 1695 y 1696 y 1697 y 1698 y 1699 y 1700 y 1701 y 1702 y 1703 y 1704 y 1705 y 1706 y 1707 y 1708 y 1709 y 1710 y 1711 y 1712 y 1713 y 1714 y 1715 y 1716 y 1717 y 1718 y 1719 y 1720 y 1721 y 1722 y 1723 y 1724 y 1725 y 1726 y 1727 y 1728 y 1729 y 1730 y 1731 y 1732 y 1733 y 1734 y 1735 y 1736 y 1737 y 1738 y 1739 y 1740 y 1741 y 1742 y 1743 y 1744 y 1745 y 1746 y 1747 y 1748 y 1749 y 1750 y 1751 y 1752 y 1753 y 1754 y 1755 y 1756 y 1757 y 1758 y 1759 y 1760 y 1761 y 1762 y 1763 y 1764 y 1765 y 1766 y 1767 y 1768 y 1769 y 1770 y 1771 y 1772 y 1773 y 1774 y 1775 y 1776 y 1777 y 1778 y 1779 y 1780 y 1781 y 1782 y 1783 y 1784 y 1785 y 1786 y 1787 y 1788 y 1789 y 1790 y 1791 y 1792 y 1793 y 1794 y 1795 y 1796 y 1797 y 1798 y 1799 y 1800 y 1801 y 1802 y 1803 y 1804 y 1805 y 1806 y 1807 y 1808 y 1809 y 1810 y 1811 y 1812 y 1813 y 1814 y 1815 y 1816 y 1817 y 1818 y 1819 y 1820 y 1821 y 1822 y 1823 y 1824 y 1825 y 1826 y 1827 y 1828 y 1829 y 1830 y 1831 y 1832 y 1833 y 1834 y 1835 y 1836 y 1837 y 1838 y 1839 y 1840 y 1841 y 1842 y 1843 y 1844 y 1845 y 1846 y 1847 y 1848 y 1849 y 1850 y 1851 y 1852 y 1853 y 1854 y 1855 y 1856 y 1857 y 1858 y 1859 y 1860 y 1861 y 1862 y 1863 y 1864 y 1865 y 1866 y 1867 y 1868 y 1869 y 1870 y 1871 y 1872 y 1873 y 1874 y 1875 y 1876 y 1877 y 1878 y 1879 y 1880 y 1881 y 1882 y 1883 y 1884 y 1885 y 1886 y 1887 y 1888 y 1889 y 1890 y 1891 y 1892 y 1893 y 1894 y 1895 y 1896 y 1897 y 1898 y 1899 y 1900 y 1901 y 1902 y 1903 y 1904 y 1905 y 1906 y 1907 y 1908 y 1909 y 1910 y 1911 y 1912 y 1913 y 1914 y 1915 y 1916 y 1917 y 1918 y 1919 y 1920 y 1921 y 1922 y 1923 y 1924 y 1925 y 1926 y 1927 y 1928 y 1929 y 1930 y 1931 y 1932 y 1933 y 1934 y 1935 y 1936 y 1937 y 1938 y 1939 y 1940 y 1941 y 1942 y 1943 y 1944 y 1945 y 1946 y 1947 y 1948 y 1949 y 1950 y 1951 y 1952 y 1953 y 1954 y 1955 y 1956 y 1957 y 1958 y 1959 y 1960 y 1961 y 1962 y 1963 y 1964 y 1965 y 1966 y 1967 y 1968 y 1969 y 1970 y 1971 y 1972 y 1973 y 1974 y 1975 y 1976 y 1977 y 1978 y 1979 y 1980 y 1981 y 1982 y 1983 y 1984 y 1985 y 1986 y 1987 y 1988 y 1989 y 1990 y 1991 y 1992 y 1993 y 1994 y 1995 y 1996 y 1997 y 1998 y 1999 y 2000 y 2001 y 2002 y 2003 y 2004 y 2005 y 2006 y 2007 y 2008 y 2009 y 2010 y 2011 y 2012 y 2013 y 2014 y 2015 y 2016 y 2017 y 2018 y 2019 y 2020 y 2021 y 2022 y 2023 y 2024 y 2025 y 2026 y 2027 y 2028 y 2029 y 2030 y 2031 y 2032 y 2033 y 2034 y 2035 y 2036 y 2037 y 2038 y 2039 y 2040 y 2041 y 2042 y 2043 y 2044 y 2045 y 2046 y 2047 y 2048 y 2049 y 2050 y 2051 y 2052 y 2053 y 2054 y 2055 y 2056 y 2057 y 2058 y 2059 y 2060 y 2061 y 2062 y 2063 y 2064 y 2065 y 2066 y 2067 y 2068 y 2069 y 2070 y 2071 y 2072 y 2073 y 2074 y 2075 y 2076 y 2077 y 2078 y 2079 y 2080 y 2081 y 2082 y 2083 y 2084 y 2085 y 2086 y 2087 y 2088 y 2089 y 2090 y 2091 y 2092 y 2093 y 2094 y 2095 y 2096 y 2097 y 2098 y 2099 y 2100 y 2101 y 2102 y 2103 y 2104 y 2105 y 2106 y 2107 y 2108 y 2109 y 2110 y 2111 y 2112 y 2113 y 2114 y 2115 y 2116 y 2117 y 2118 y 2119 y 2120 y 2121 y 2122 y 2123 y 2124 y 2125 y 2126 y 2127 y 2128 y 2129 y 2130 y 2131 y 2132 y 2133 y 2134 y 2135 y 2136 y 2137 y 2138 y 2139 y 2140 y 2141 y 2142 y 2143 y 2144 y 2145 y 2146 y 2147 y 2148 y 2149 y 2150 y 2151 y 2152 y 2153 y 2154 y 2155 y 2156 y 2157 y 2158 y 2159 y 2160 y 2161 y 2162 y 2163 y 2164 y 2165 y 2166 y 2167 y 2168 y 2169 y 2170 y 2171 y 2172 y 2173 y 2174 y 2175 y 2176 y 2177 y 2178 y 2179 y 2180 y 2181 y 2182 y 2183 y 2184 y 2185 y 2186 y 2187 y 2188 y 2189 y 2190 y 2191 y 2192 y 2193 y 2194 y 2195 y 2196 y 2197 y 2198 y 2199 y 2200 y 2201 y 2202 y 2203 y 2204 y 2205 y 2206 y 2207 y 2208 y 2209 y 2210 y 2211 y 2212 y 2213 y 2214 y 2215 y 2216 y 2217 y 2218 y 2219 y 2220 y 2221 y 2222 y 2223 y 2224 y 2225 y 2226 y 2227 y 2228 y 2229 y 2230 y 2231 y 2232 y 2233 y 2234 y 2235 y 2236 y 2237 y 2238 y 2239 y 2240 y 2241 y 2242 y 2243 y 2244 y 2245 y 2246 y 2247 y 2248 y 2249 y 2250 y 2251 y 2252 y 2253 y 2254 y 2255 y 2256 y 2257 y 2258 y 2259 y 2260 y 2261 y 2262 y 2263 y 2264 y 2265 y 2266 y 2267 y 2268 y 2269 y 2270 y 2271 y 2272 y 2273 y 2274 y 2275 y 2276 y 2277 y 2278 y 2279 y 2280 y 2281 y 2282 y 2283 y 2284 y 2285 y 2286 y 2287 y 2288 y 2289

- Diario *El Siglo*, 11 diciembre 1900

del olor del vapor.
DESPUES DEL BAÑO.
DESPUES DE AFEITARSE.
 Para los NIÑOS y para el TOCADOR.
 NEN (el original) de precio un poco
 más que los substitutos; pero hay razones.
 r médicos eminentes y nodrizas.
 más pronto que pueden dañar al cutis.
 NEN. (Muestra gratis.) Dirijirse á
 Company, Newark, N. J., E. U.



GRAMMAR
 DESTINO
 Cherbourg
 go y escalas
 el y escalas
 y escalas
 la y Ginebra

CIAL

GR. TURNO
RACH, VAL-
 sa, Forest Bu-
 con Olasceaga,
 edina, Irigaray
 ana Marina y
 es nuevo.
 Secretario.
S.º TURNO
PIERA Y
 ramandía, Pe-
 ecilla R. de N.,
 Amado, Fer-
 Dupuy de Vin-
 Pirla y Denis
 males.
 Secretario.

DIVERSIONES PÚBLICAS
Teatro Cívil—Gran compañía de zarzuela Abad Campos.
 El martes 11 de Diciembre.—Función á beneficio de la Asociación de la Prensa. Se representará la ópera titulada Marina. En el intermedio del primero y segundo acto el tenor Mariatary cantará la romanza de La Africana: O Paradiso! y la barcarola de Un Ballo in Maschera.
Casino Oriental—Dirección Nollet.—Calle Florida 192, entre Soriano y Canelones.—Función todas las noches.
 Los Abbes, Los Dalhias, Bourgeois y su clown, Los Falasio, Carmencita, Annie Nera, Ancoaux, Rhumel Mary Ohm Devernay, Los perros adiestrados por Thi American Biograph, La toma de Takú y Pot-pourri cómico.
Antigua Cervecería Richling, en la Aguada calle Yatay núm. 10. Todos los sábados gran concierto por una banda militar. A las 8. Entrada gratis.
Gran Balneario—Piedras 2—Grandes piscinas de natación (agua de mar) para hombres y señoras.—Baños de cascada.—Baños tibios dulces y salados.—Entrada gratis de 11 á 2 para presenciar el cambio de agua en las piletas.—Café.—Peluquería.—Pedicuro.

AVISOS
Almacén en venta Se vende una casa de comestibles y despacho de bebidas situado en la Aguada. Se garantiza buen diario. Hay poco capital. Su dueño lo vende por tener que atender á otros negocios. Para informes y tratar su venta, consulte al secretario de los señores Comandó y Fosc.

- Diario *El Siglo*, 14 enero 1900

se hace un placer en comunicar á los señores de la distinguida sociedad originaria que durante su permanencia en Montevideo, que duró hasta la fines del próximo mes de Febrero, al ir á la casa de hacer conocer los espléndidos resultados que produce en el cutis su uso. En la semana Lola Montes—enseñará gratis al ma- do de darse el masaje con esta misma preparación, á fin de que pueda obtenerse de su uso todos los buenos efectos que produce y que acreditan la enorme venta que se hace de la crema Lola Montes, en la República Argentina, donde ha tenido un éxito sin igual, desistiendo completamente á todas las preparaciones hasta hace poco en voga.
 Todas las señoras que lo deseen pueden diri- jirse al consultorio (sucursal) de la doctora Do- lores Wilkinson de Brunetti—20 de Mayo 207, de 8 á 11 a. m., de 2 á 6 y de 8 á 10 p. m.
 3189 2da. prem.

DIVERSIONES PÚBLICAS
Teatro de Verano—Calle Andes esquina Mercedes.—Compañía de zarzuela española.— Los espectáculos serán por secciones todas las noches.
 Hoy martes 6 de Febrero—Se pondrá en es- cena lo siguiente: 1.ª Instantáneas, 2.ª El fo- nógrafo ambulante, 3.ª El último chulo, 4.ª El mantón de Manila.
 El sábado 10 y domingo 11 de Febrero—Dos grandes bailes de máscara y particular.
Antigua Cervecería Richling—En la Aguada, calle Yatay núms. 12 á 14. Todos los sábados: Gran concierto por una banda militar. A las 8. Entrada gratis. 1906-fb.257
Casino Oriental—Dirección: Henri de Beaumont—Calle Florida entre Soriano y Canelones.
 Función todas las noches.
 Todos los domingos y días de fiesta función de tarde á las 3 1/4.

AVISOS

El domingo próximo saldrán de la casa 10 vagones del Tren concurrentes.
 El convoy parte de Orillas del Plata en la plaza de 73.
 Por planes, por LA INDUSTRIAL Convención.

ELIXIR
 de G
 Delicosa p-
 fado de pape-
 dignado. Con
 y Andes, Ge-
 Barro, Caba-
 Enfermedades
 majores como
 leucodermia.
 Píase R.

- Diario *El Siglo*, 14 enero 1900

CREMA LOLA MONTES

La doctora Dolores Wilkinson de Brunetti, se hace un placer en comunicará las señoras de la distinguida sociedad uruguaya que, durante su permanencia en Montevideo, que durará hasta fines del próximo mes de Febrero, en el deseo de hacer conocer los espléndidos resultados que produce en el cutis su tan buscada Crema Lola Montes—enseñará gratis el modo de darlo el masaje con esta eficaz preparación, a fin de que pueda obtenerse de su uso, todos los buenos efectos que produce, y que acreditan la enorme venta que se hace de la Crema Lola Montes, en la Republica Argentina, donde ha tenido un éxito sin igual, destronando completamente a todas las preparaciones hasta ahora en voga.

Todas las señoras que lo deseen pueden dirigirse al consultorio (sucursal) de la doctora Dolores Wilkinson de Brunetti—55 de Mayo 207, de 8 a 11 a. m., de 2 a 6 y de 8 a 10 p. m.

3188-2ed.prm.

Banco Central

ESTABLECIDO EN
Capital realizado:

Desde la fecha, y hasta el 1.º de Enero, se hará, como de costumbre, el pago de dividendos. Banco, registrará la siguiente:

Por depósitos a plazo largo y corto.

Por descuentos.

Por cuentas.

Sobre los saldos, a favor de los depositantes, diez por ciento anual.

Sobre los saldos, en contra de los depositantes, abona intereses.

Montevideo, Diciembre 1900.

Banco de la Republica

Fundado por Ley de la Nacion de 1891.

CASA CENTRAL

Capital autorizado . . .

. . . suscrito . . .

. . . integrado . . .

SECCIONALES:—Salto, Paysandú, Rosario, San José, Durazno, Maldonado, Colonia, Flores, Montevideo.

OPERACIONES

Abre cuentas corrientes y de ahorro.

Descuenta conformes, y documentos de comercio.

De y toma letras de cambio sobre todas las ciudades del mundo, Buenos Aires y del Interior.—El Gerente.

DIVERSIONES PUBLICAS

Teatro de Verano—Calle Andes esquina Mercedes.—Compañía de zarzuela española.—Los espectáculos serán por sesiones todas las noches.

Antigua Cerveceria Richling—En la Aguada, calle Yata yuma 12 a 14. Todos los sábados: Gran concierto por una banda militar. A las 8. Entrada gratis. 1906-1909.

Casino Oriental—Direccion: Henri de Beauvoir—Calle Florida entre Soriano y Canelones. Funcion todas las noches. Todos los domingos y dias de fiesta funciones de tarde a las 3 1/4.

AVISOS

CONSERVATORIO MUNICIPAL "LA LIRA"

Debido a empezar a funcionar el 15 de febrero las clases instrumentales y la de canto, y el 1.º de febrero próximo las de solfeo, se previene a los interesados, que desde esta fecha queda abierto el registro de matrícula.—Montevideo, 14 de Enero de 1900.

Anexos 26 a 28_ Diario *El Siglo*, Compañía de Rogelio Juárez, Montevideo, 1901.

- Diario *El Siglo*, 3 Abril 1901.

Judicial

CHO

Consejo de 1er. turno

RAVAYAGUE, VAQUEZ

Consejo de 2.º turno

PIERA, ALVAREZ

Consejo de 3.º turno

PIERA, ALVAREZ

Consejo de 4.º turno

PIERA, ALVAREZ

Consejo de 5.º turno

PIERA, ALVAREZ

Consejo de 6.º turno

PIERA, ALVAREZ

Consejo de 7.º turno

PIERA, ALVAREZ

Consejo de 8.º turno

PIERA, ALVAREZ

Consejo de 9.º turno

PIERA, ALVAREZ

Consejo de 10.º turno

PIERA, ALVAREZ

DIVERSIONES PUBLICAS

Teatro Chillo—Gran compañía de ópera, ópera y zarzuela, dirigida por el maestro mexicano don Quintan de la Cruz.

Teatro de Verano—Compañía de zarzuela española.—Los espectáculos serán por sesiones todas las noches.

Antigua Cerveceria Richling—En la Aguada, calle Yata yuma 12 a 14. Todos los sábados: Gran concierto por una banda militar. A las 8. Entrada gratis. 1906-1909.

Casino Oriental—Direccion: Henri de Beauvoir—Calle Florida entre Soriano y Canelones. Funcion todas las noches. Todos los domingos y dias de fiesta funciones de tarde a las 3 1/4.

Jaime

De una preciosa casa de plantas, pajareras, etc. Magníficas, etc. Se vende por su dueño. El DOMINGO 7 de A. en el lugar de su ubicación y alegre casa con gran de baño, hermosos patios, finas, finas, y cocina, callos maistro y no hay casa más alegre que esta propiedad, comodidad, gran cantina, pajareras, etc. Su cuadro de la calle, Ur es sólida. Vayan a ver, gustar. Titulos buenos, 200 pesos. Por más Teléfono la Uruguay.

Juan

Importante y coloso de todas ellas, nuevos tendidos al mejor precio, de acuerdo con el.

Calle de Rivera (alt 780 metros cuadrados). Sierra, casa baja, 1 Lavalaja, área 300 m. Reducido rúm. Si es área 350 metros 15 ce. Milán num. 73 693 250 metros cuadrados. Isla de Flores num. do, área 510 metros 2

Isla de Flores num. cuadrados. Harris Nueva Espa reducida a Villa Dolos edificio de 8 plantas, 4 doc. Uruguayana, num. mejora, área 378 m. Pida al público y a visiten este soberbio a EL LUNES 1 del e tarde y es el lugar de la venta de dos magn la calle Isla de Flores 639 metros y 33 decia dos.

AVISOS

Secretaria de la Direccion de la Republica

Se llama a concurso para proveer la vacante de la secretaria de la Direccion de la Republica, en el cargo de "Secretario de la Direccion de la Republica". Las condiciones de concurso son las siguientes: 1.º Ser uruguayo. 2.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 3.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 4.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 5.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 6.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 7.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 8.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 9.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 10.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 11.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 12.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 13.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 14.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 15.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 16.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 17.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 18.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 19.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 20.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 21.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 22.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 23.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 24.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 25.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 26.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 27.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 28.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 29.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 30.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 31.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 32.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 33.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 34.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 35.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 36.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 37.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 38.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 39.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 40.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 41.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 42.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 43.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 44.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 45.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 46.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 47.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 48.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 49.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 50.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 51.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 52.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 53.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 54.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 55.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 56.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 57.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 58.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 59.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 60.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 61.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 62.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 63.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 64.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 65.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 66.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 67.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 68.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 69.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 70.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 71.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 72.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 73.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 74.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 75.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 76.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 77.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 78.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 79.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 80.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 81.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 82.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 83.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 84.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 85.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 86.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 87.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 88.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 89.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 90.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 91.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 92.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 93.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 94.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 95.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 96.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 97.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 98.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 99.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900. 100.º Haber nacido en el 1.º de Enero de 1900.

- Diario *El Siglo*, 6 marzo 1901.

ayo. 244.—Montevideo

Silva, Juan P. Nubes, José Rossi con sus Franciscas Polivra.
Interlocutorias—Enrique Maselli con Andrés di Mateo.
Definitivas—Albany Orvallo Martínez con Benancio Ferrer.
Manuel Bastos con Calistina N. de Jiménez, sus Salvador Ferrer
con Eduardo Sánchez, reservados 1.

Avellino Barbot, actuario.

DIVERSIONES PUBLICAS

Teatro San Felipe—Compañía española de zarzuela—Dirigida por el notable primer actor don Emilio Orojén y en la que figuran las distinguidas primeras tiples Amalia Colón y Trinidad Pérez.—Espectáculo por secciones todas las noches.
Hoy miércoles 6 de Marzo.—Se representará lo siguiente:
1.ª La Mississippi. 2.ª Sandías y Melones. 3.ª Las Venezolanas.
4.ª El Santo de la Isidra.

Odeon—Compañía cómico-trica Italo-Uruguaya—Director: E. Montefusco.—Funcion todas las noches.

Casino Oriental—Dirección: Nollet.—Calle Florida 192 entre Soriano y Canelones.—Funcion todas las noches.—A las 8 y 9½.

The Forbés, Los Reim Hams, Los 2 Terras, Mlle. Maley, The American Biograph, Mlle. Saint Arnaud.
Gran rebaja de precios—Palcos sin entrada, \$ 1.00; sillitas reservadas, 0.30; tertulias altas, 0.10; sillitas de platea, 0.10; entrada general, 0.20.

Olympo (Antes San Carlino)—Calle Juncal y General Lamiers.—Debut el miércoles 6 de Marzo de 1901 de la gran compañía española de zarzuela cómica y variedades.—Dirigida por los actores Juan Corona y Ramon Rocca.

Gran Balneario—Piedras 2—Grandes piscinas de natación (agua de mar) para hombres y señoras.—Baños de cascada.—Baños tibios dulces y salados.—Entrada gratis de 11 a 2 para presenciar el cambio de agua en las piletas—Café—Peluquería—Pedicuro.

AVISOS

- Diario *El Siglo*, 20 abril 1901.

Interlocutorias—Angel Martinelli con Gregorio Castro, sus Cefalina M. de González.
Definitivas—Joaquina Sigüenza y Bellasano de Medina, reservadas 1.

Avellino Barbot, actuario.

DIVERSIONES PUBLICAS

Policama—Gran Compañía de zarzuela española, dirigida por el primer actor y director don Rogelio Suarez.—Espectáculo por secciones.

El viernes 11 — Primera seccion, La Chacina; segunda, La Azotea; tercera, Los padres del amor; cuarta, Hidalguia y patriotismo.

Teatro Italia—Gran compañía de ópera, ópereta y zarzuela seria dirigida por el maestro mexicano don Gustavo de Maria Campos.

El viernes 12 — 1er. día de moda que la Exposición tiene el honor de dedicar al crítico Samuel Buxen.—Se pondrá en escena por segunda y última vez, el melodrama lirico: La Tempestad. Su es intermedio 1.º al 2.º al 3er. acto el poema sinfónico derivativo titulado Aurora.

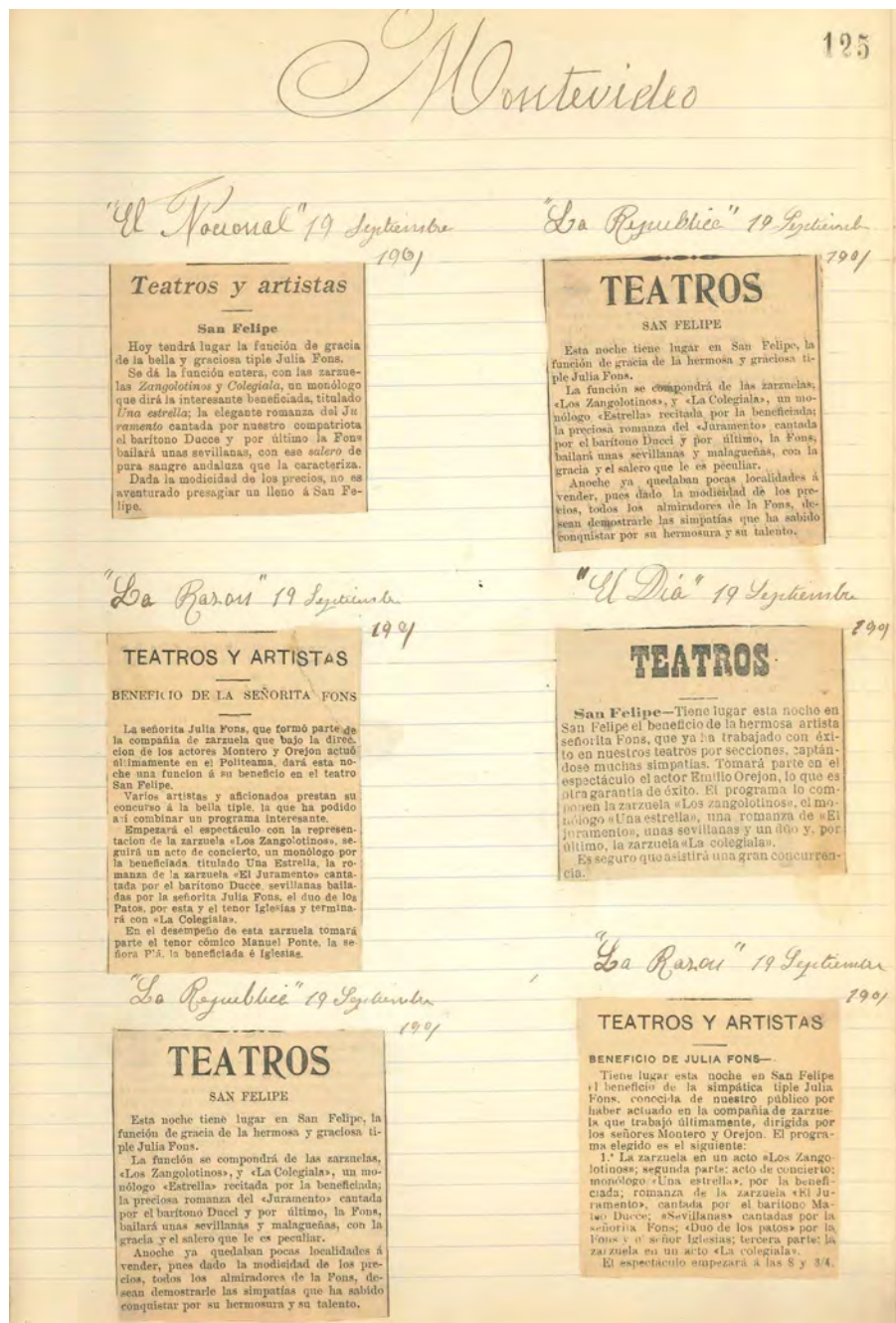
Casino Oriental—Dirección: Nollet.—Calle Florida 192.—Funcion todas las noches a las 8 y 9½.

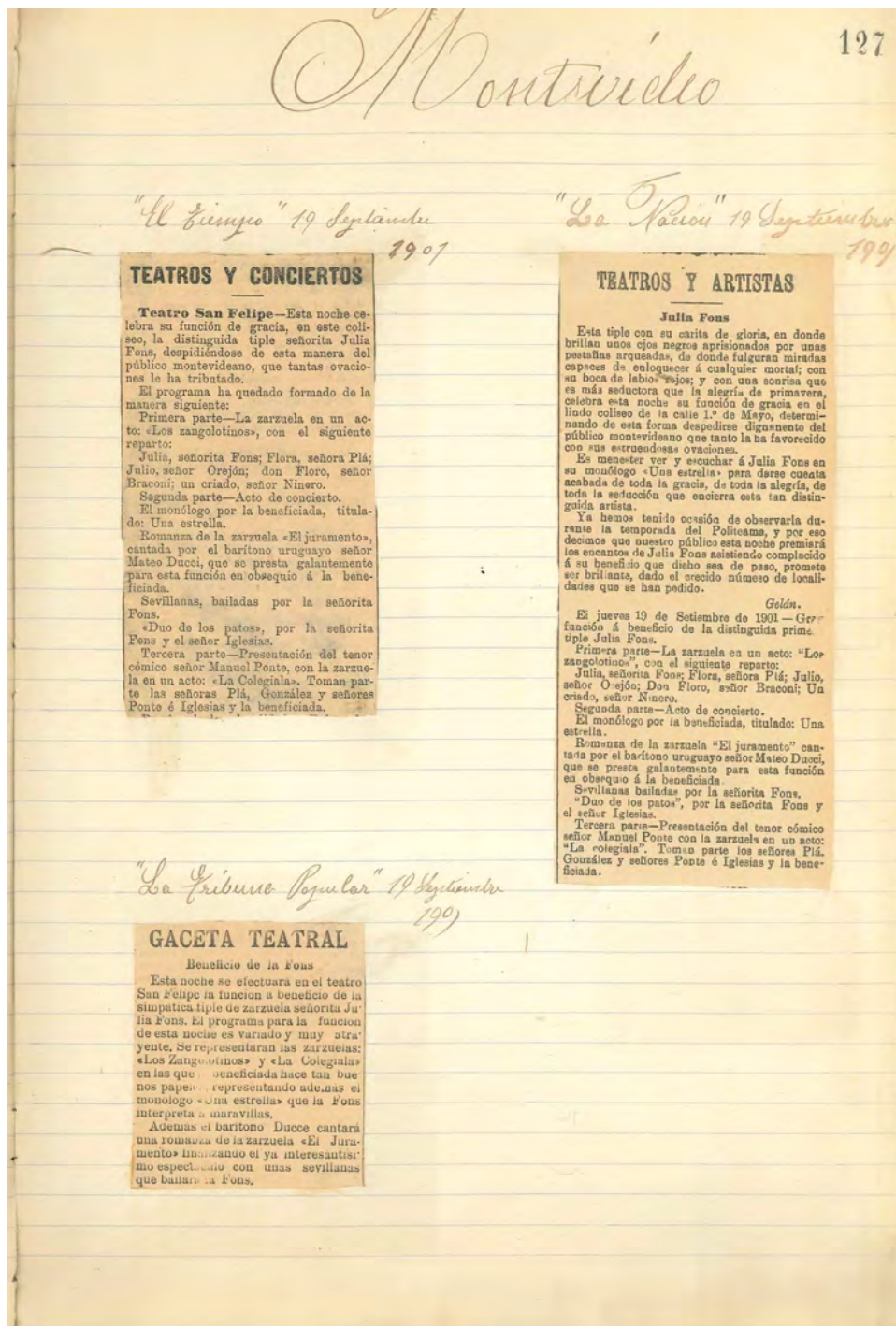
Mlle. Renee Saleyran, Mlle. Marie O'Avana, Los Suarez, Mr. Christian, Los Arasco, Asta Linda, Los Andrés, Por The American Biograph, Llegada de Kruger a Paris.

Gran rebaja de precios—Palcos sin entrada, \$ 1.00; sillitas reservadas, 0.30; tertulias altas, 0.10; sillitas de platea, 0.10; entrada general, 0.20.

AVISOS

Álbum Julia Fons, pág.125





"El Tiempo" 19 Septiembre 1907

TEATROS Y CONCIERTOS

Teatro San Felipe—Esta noche celebra su función de gracia, en este coliseo, la distinguida tiple señorita Julia Fons, despidiéndose de esta manera del público montevideoño, que tantas ovaciones le ha tributado.

El programa ha quedado formado de la manera siguiente:

Primera parte—La zarzuela en un acto: «Los zangolotinos», con el siguiente repartio:

Julia, señorita Fons; Flora, señora Plá; Julio, señor Orejón; don Floro, señor Braconi; un criado, señor Nínero.

Segunda parte—Acto de concierto.

El monólogo por la beneficiada, titulado: Una estrella.

Romanza de la zarzuela «El juramento», cantada por el baritono uruguayo señor Mateo Ducci, que se presta galantemente para esta función en obsequio a la beneficiada.

Sevillanas, bailadas por la señorita Fons.

«Duo de los patos», por la señorita Fons y el señor Iglesias.

Tercera parte—Presentación del tenor cómico señor Manuel Ponte, con la zarzuela en un acto: «La Colegiala». Toman parte las señoras Plá, González y señores Ponte é Iglesias y la beneficiada.

"La Nación" 19 Septiembre 1907

TEATROS Y ARTISTAS

Julia Fons

Esta tiple con su carita de gloria, en donde brillan unos ojos negros aprisionados por unas pestañas arqueadas, de donde fulguran miradas capaces de enloquecer á cualquier mortal; con su boca de labios «rojos»; y con una sonrisa que es más seductora que la alegría de primavera, celebra esta noche su función de gracia en el lindo coliseo de la calle 1.º de Mayo, determinando de esta forma despedirse dignamente del público montevideoño que tanto la ha favorecido con sus estruendosas ovaciones.

Es menester ver y escuchar á Julia Fons en su monólogo «Una estrella» para darse cuenta acabada de toda la gracia, de toda la alegría, de toda la actuación que encierra esta tan distinguida artista.

Ya hemos tenido ocasión de observarla durante la temporada del Politeama, y por eso decimos que nuestro público esta noche premiará los encantos de Julia Fons asistiendo complacido á su beneficio que dicho sea de paso, promete ser brillante, dado el crecido número de localidades que se han pedido.

Gedón.

El jueves 19 de Setiembre de 1901—Gracia función á beneficio de la distinguida prima tiple Julia Fons.

Primera parte—La zarzuela en un acto: «Los zangolotinos», con el siguiente repartio:

Julia, señorita Fons; Flora, señora Plá; Julio, señor Orejón; Don Floro, señor Braconi; Un criado, señor Nínero.

Segunda parte—Acto de concierto.

El monólogo por la beneficiada, titulado: Una estrella.

Romanza de la zarzuela «El juramento» cantada por el baritono uruguayo señor Mateo Ducci, que se presta galantemente para esta función en obsequio á la beneficiada.

Sevillanas bailadas por la señorita Fons.

«Duo de los patos», por la señorita Fons y el señor Iglesias.

Tercera parte—Presentación del tenor cómico señor Manuel Ponte con la zarzuela en un acto: «La Colegiala». Toman parte los señores Plá, González y señores Ponte é Iglesias y la beneficiada.

"La Tribuna Popular" 19 Septiembre 1907

GACETA TEATRAL

Beneficio de la Fons

Esta noche se efectuará en el teatro San Felipe la función a beneficio de la simpática tiple de zarzuela señorita Julia Fons. El programa para la función de esta noche es variado y muy atrayente. Se representarán las zarzuelas: «Los Zangolotinos» y «La Colegiala» en las que la beneficiada hace tan buenos papeles representando además el monólogo «Una estrella» que la Fons interpreta a maravillas.

Además el baritono Ducce cantará una romanza de la zarzuela «El Juramento» financiando el ya interesantísimo espectáculo con unas sevillanas que bailará la Fons.

CARMEN JORDAN

EL NUEVO VUELO DE PAJARO

LA ALBORADA

LETRA DE E. DE MARIA Y M. FERNANDEZ

MUSICA DE A. REYNOSO

Politeama

«LA SUERTE LOCA»

«La suerte loca» lleva por título un arreglo del Dr. Samuel Blixen con música del maestro Luis Logheder, estrenada el viernes de la pasada semana en el Politeama, bien ensayadas sus alocuciones y mejor estudiados sus números musicales, que los hay valiosos é insuperables, como todo lo que componen tanto el distinguido literato como el excelente compositor.

El solo anuncio del estreno, garantizado por las dos firmas que lo encabezaban en los programas, mucha público que conoce perfectamente á los autores, concurrió esa noche con la curiosidad hecha de que aquella debía salir bien, como una fruta sazonzada, de zumo agradable y poco acidulado.

Y la verdad que las esperanzas que se cifraron en el éxito no se vieron defraudadas, porque la obra, tal vez por efecto de contraste, fué en el programa un broche de oro metálico, prendido con habilidad y exquisito gusto, como para mostrarse firme en medio de los vacíos de diversos aspectos y trajes.

La paternidad de la obra se debe á Rayord y á Carlos Lafond, presentada al público francés en época lejana, allá por el año 1845 y de la cual gustoso sacó asunto para su libreto que dió por título «L'amore in brigione» y que era destinado á la música en cuestión de Logheder.

Hay que reconocerle á Blixen talento, como también el éxito de la obra, pues con su constancia é inteligencia, ha vencido todas las dificultades que ofrecía esa obra vieja.

De las espléndidas obras del escenógrafo

Piantini y de sus muchos trabajos realizados durante esta temporada, nos reservamos un sitio aparte en el próximo número, como le corresponde á su mérito de exquisito artista.

Diremos también que Logheder como compositor y director es impecable.

Gil hizo de bajo, cabal intérprete; la Sánchez, como siempre, muy bien; Julia Iniguez bien, pero le pedimos más contracción, más estudio, para que se vean coronadas de éxito más tarde las esperanzas que hoy ya crece realizadas. Galván inteligente como siempre lo ha sido, y por último diremos que la bella triple Carmencita Jordán hará buena carrera, pues siempre desempeña sus papeles con habilidad, corrección é inteligencia.

Publicamos hoy algunos retratos de algunos artistas en traje de carácter, presentados en la revista de Enrique De María y Maximino Fernández, titulada «El nuevo vuelo de pájaro», que con las modificaciones que ha sufrido, á no dudarlo durará algún tiempo en el cartel. Del querido maestro Antonio Reynoso nos reservamos para otro número y en preferente lugar.

Es digno del mayor aplauso, Enrique Gil, como director y también Angelino Costa, activo é incansable empresario, que á no dudarlo, que en su próxima gira por Buenos Aires, tendrá un éxito completo.

El tenor cómico Carlos de La Rosa, como también el baritono Vicente Lecha y el simpático Perla, siguen haciéndose aplaudir y querer por el público.

ARTE DE MARCEL

Anexo 33_ Federico Carrasco, 1903 (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

ARRENDATARIOS

1903-1904

NARDI-BONETTI

TEATRO SOLIS

Compañía Española de Zarzuela dirigida por Mauricio Barriocoe

Boletín N° 1 Carga de Boletín de *Miércoles 20 April* de 1903

PRIMERA SECCION

Los Periculisados

	Recaudo	Subvenc. Venida	Previsos	Importe
Boletín general	10	12	1	0.25
Boletín de la Plaza y de la Plaza	50	46	17	2.00
Boletín de la Plaza	25	15	3	0.25
Boletín de la Plaza	216	161	143	28.50
Boletín de la Plaza	250	169	17	3.75
Total				31.75

TERCERA SECCION

La fiesta de S. Anton

	Recaudo	Subvenc. Venida	Previsos	Importe
Boletín general	10	16	5	0.25
Boletín de la Plaza y de la Plaza	23	20	12	1.00
Boletín de la Plaza	216	155	143	28.50
Boletín de la Plaza	250	194	37	3.75
Total				33.50

SEGUNDA SECCION

El ultimo Chulo

	Recaudo	Subvenc. Venida	Previsos	Importe
Boletín general	10	13	6	0.25
Boletín de la Plaza y de la Plaza	23	20	12	1.00
Boletín de la Plaza	185	95	89	18.00
Boletín de la Plaza	175	122	85	15.00
Boletín de la Plaza	250	169	17	3.75
Total				38.00

CUARTA SECCION

Los Camarones

	Recaudo	Subvenc. Venida	Previsos	Importe
Boletín general	10	16	1	0.25
Boletín de la Plaza y de la Plaza	23	20	12	1.00
Boletín de la Plaza	216	155	143	28.50
Boletín de la Plaza	250	194	37	3.75
Total				33.50

FUNCION ENTERA

	Recaudo	Subvenc. Venida	Previsos	Importe
Boletín general	2	1	1	0.10
Boletín de la Plaza y de la Plaza	55	52	25	2.00
Boletín de la Plaza	209	353	75	15.00
Boletín de la Plaza	250	169	17	3.75
Total				20.85

RESUMEN

Funcion completa	\$ 20.85
Segunda Seccion	12.00
Tercera Seccion	22.15
Cuarta Seccion	33.50
Funcion Entera	20.85
Total	\$ 109.35

Por la

El Boletín

Anexo 34_ Diario *El Siglo*, Compañía de Federico Carrasco Montevideo, Montevideo, 25 enero 1905.

...ario au...
...chileno...
...Chile, se...
...sólo á sus...
...general de...
...El mi...
...Castillo, re...
...mento del...
...clera, doctor...
...Bacteriolo...
...eres, inform...
...pendio de...
...dicho estable...
...stituto Pass...

APONESA

...por Austr...
...rimes condu...
...demas oficia...
...rpi con desti...

...de los convo...
...obras de los...
...declarado en...
...investigadora...
...laria termina...
...lanaa tendrá...
...se, ...
...quier present...
...quibles á los...
...ne que preside...
...sarios.

...A. Emmon...

...Mercedes, nada; Dolores, 3.0 en 1 hora;
...Pray Bentos, 4.0 en 5 horas; Payson...
...da, 5.0 en 1 hora; Nalto, 4.3 en 1 hora.

TEATROS Y ARTISTAS

Politeama

Para anunciar al público su bene...
...ficio mandó la Castillos distribuir unos
...cartelitos vistosos, con líneas requelradas
...á lo «moderna style» y con su retrato que
...fichmente reproduce el busto de la aprecia...
...da tiple de la compañía Carrasco. Por lo
...demas, na es la Castillos de las que necesi...
...tan de reclamos de bombos y platillos, ni
...de hombres «s» «wiche» que «fumen»
...por las calles de la capital. Es el programa
...lo que vale y mucho vale la simpatía con
...que ella cuenta entre los numerosos «habitu...
...tados del Politeama».

Tiene auxiliares de valor para la fun...
...ción que ella dedica hoy á los aficionados
...y muy especialmente á las cameleras. La
...Monfort colaborará también en la fiesta
...artística de la Castillos. Y Carrasco—no
...habría que decirlo—se ha propuesto desor...
...pilar el mas incurable de los neurasténic...
...cos.

A las 8 y media comenzarán «Los Pi...
...cetros Celosa» y luego en la segunda, ter...
...cera y cuarta secciones «La Divisa», Cam...
...bios Naturales» y «El tirador de Palo...
...mas», esta ultima pieza desconocida para
...el público.

Ahora, diran los lectores si es posible
...no prever un lleno completo esta noche
...en el Politeama!

La Castillos lo merece, por cierto, pues
...es una de las artistas que se han mostra...
...do inmensables en esta ya larga tempora...
...da de la «troupe» Carrasco.

No habrá necesidad de «opos» ruses
...para convencer á los montevideanos que
...deben ir á aplaudir á la Castillos.

Casino Oriental

...Clase, interior; M. D...
...riolo, Buenos Aires; S...
...ja, id; Juan Stebo, id...
...N. Fernandez, id...
...Hotel Internacional...
...Buenos Aires; Enrique...
...J. Abella, id; Rodolfo...
...Arrillaga, Tala; Ecate...
...nos Aires.

Hotel Oriental—F...
...nos Aires; G. Winton...
...id; Emilio Gimenez, id...
...E. Blak, id; Maria C...
...Federico Perez, id; J...
...Sora Lutton, id; G. J...
...drilla, id; N. Echep...
...Hotel de Paris —
...raque, Buenos Aires...
...id; Camilo Ferrari, id...
...Celestino Nuñez, id...
...Luis Goratti, id; G...
...id; doctor C. Lavall...
...id; Juan Soldaten...
...id; S. Stofacut, id...
...Matalan y señora...
...po, id; Fernán Sosa...
...gillan, id; Joaquín...
...Walker, id.

Hotel del Globo...
...nos Aires; Esteban...
...tro Rivera, id; Ju...
...García, id.

Hotel Lanata —
...nos Aires; José M...
...Martinez, id.

Restaurant Misio...
...ciudad; José Gende...
...guez, Buenos Aires...
...paña.

Yacaré 32 — B...
...Piedras 47 — B...
...Blas Herman, Bue...
...man, id; Santa U...
...tario Medina, id...
...Aires; José Lappi...
...Francisco Cerro, id...
...25 de Agosto 18...
...Nico Perez; Anton...
...Manrique, Buenos...
...nueva, San José.

Anexo 35_ Diario *El Siglo*, Compañía Croadara Politeama, Montevideo, 25 enero 1905.

...mi menos, y los dos...
...domadora...
...y cuatro grandes ca...
...n el fondo del circ...
...forma elevada que...
...tro de los vehiculos...
...primeros, provision...
...modernas, servían...
...ni; uno era el dor...
...ro en salacrito de...
...con la cocina para...
...y un furgon para...

...dro y tia de Na...
...dad, en un hotel...
...abios, jaranelita y...
...ron, pues, en su...
...aron, y reñó en...
...circo, un silencio...
...ruidos inquietos

...er terminada la...
...das, del lado de...
...de madera que...
...n el interior en...

...término. Aca...
...la, Sultan no se...
...obstinadamente...
...por las palpetas...
...chous y por el...
...sta de su ger...
...dormida.

...un automévil...

MIEL RECORD!!!

...de los preservativos contra las afecciones...
...gastro-intestinales lo ha conseguido la so...
...da marca «Record».

Espectáculos

POLITEAMA—De José y Luis Crodara.—
...Gran compañía de zarzuela española, dirijida
...por el primer actor Federico Carrasco.—Es...
...pectáculo por secciones.

Hoy sábado 21 de Enero.—Primera seccion,
...«La buena sombra»; segunda, «El aire»; ter...
...cera, «El mozo ciego»; cuarta, «Flor de Mayo».

CASINO—Calle Florida entre Soriano y
...Canelones.—Empresa: Carlos Seguin.—Fun...
...cion todas las noches.—Los domingos, á las
...tres de la tarde, matiné, dedicada á las fa...
...milias y rifa de preciosos juguetes.—Siempre
...novedades.

GRAN NOVEDAD!...—Al diluvio de ser...
...pientes vivas.—La habilidad de los indios
...salvajes del rio Alto Amazonas.—La exposi...
...cion será de 9 á 12 a. m. y de 8 á 10 p. m.,
...en la calle 18 de Julio núm. 110.—Entrada
...general: 10 centésimos.

RECLAMOS

Hietro, alumina...
...9 ero 2 y co 2

Cúrese ese Resfrío

tomando las Pastillas
...Bromo-Quinina. Si fal...
...la cura, todos los botico...
...el dinero. Cada caja B...
...E. W. Gross.

Venta de

Se venden cuarenta e...
...flor, para pastores, á una...
...cion Solis. Para tratar...
...riano Santos, en la mis...

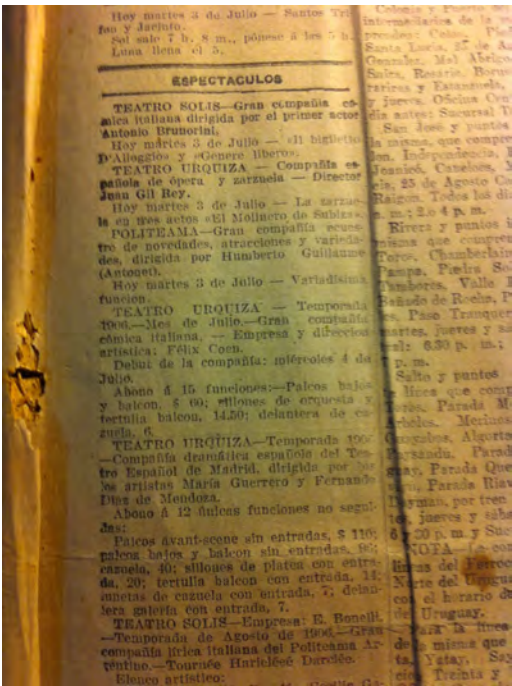
Se arri

Un campo de pastoreo...
...de cuatro á seis mil e...
...ciones, potreros y dom...
...carrabarrera y frente...
...tratar: Escritorio de...
...Plaza Zabala número...

Anexo 36_ Diario *El Siglo*, Compañía Carrasco, Compañía Croadara, Teatro Politeama, , Montevideo,18 enero 1905.



Anexo 37_ Diario *El Siglo*, Compañía Gil, Montevideo, 3 julio de 1906.



Anexo 38_ Diario *El Siglo*, Compañía de zarzuela española, Montevideo 14 de agosto de 1906.

ALMANAQUE

Hoy martes 14 de Agosto — San Paulo.

Alt. sol a 5. 45 m., pónese a 5 h. 25 m.
Luna nueva el 19.

ESPECTACULOS

TEATRO URQUIZA — Compañía inglesa Wheeler Edwards del teatro de la Ministry de Londres.
Debutará el jueves 23 de Agosto.
Queda abierto en la secretaría del teatro de una a cinco de la tarde un abono para todas las funciones, comprendida las de las puestas, a los precios siguientes:
Palcos avante-scene, sin entrada, \$ 50;
Id. balcones, id. id., id. id. casaca, 20; sillones, con entrada, 10; terrillos balcon, con entrada, 10; luneta de casaca id. id. 3; delantera de galería id. id.
Nota.—El pago del abono deberá efectuarse en el acto de inscribirse.
TEATRO SOLIS.—Gran compañía italiana.—Empresario Nardi y Bonetti.—Temporada de 1906.—Maestro concertador y director de orquesta Arturo Toscanini. La compañía debutará el jueves 15 de Agosto.
Abono antes de 12 funciones, comprendida la hasta el 25 de Agosto, a los siguientes precios:
Palcos bajos y de balcon, sin entrada, \$ 400; id. alfores id. id., 180; id. de casaca id. id., 150; sillones y terrillos de balcon, con entrada, 80; terrillos alfores de la fila, con entrada, 52; id. id. de otras filas, 45; lunetas de casaca, con entrada, 28; id. de panteón con entrada, 25.
ODEON — Compañía de zarzuela española.
CARINO ORIENTAL — Calle Florida entre Soriano y Canelones.—Funcionará todas las noches con programas variados. Los domingos y días festivos matutinos con repertorio de juguetes. Los lunes gran tombola gratis.
INSTITUTO VERDI — Empresa Scherretas.—Gran biógrafo, todas las noches exhibiciones de la famosa erupción del volcán de Nápoles, además de otros valiosos cuadros en colores.—A las 8 1/2 p. m.
Domingos y días festivos matutinos con obsequio para los niños.
CIRCO NACIONAL.—Pabellón Pipo. Debuta el año 1906, calle Mercedes.

Dr. MANUEL QUINTELA — Ha trasladado su consultorio a la calle Río Negro 214.
MARTIN O. MARTINEZ — Abogado — Calle Mercedes 18.
DOCTOR MACARTNEY — El Dentista Americano — 302 A Biscoo 162 A, esquina Cámara Plaza Matriz 3065.
MONTEVERDE Y FARINI — Est. de Ingeniería. — Proyectos de construcción en general y especialmente de cemento armado. Dirección de obras, puentes, perrones, instalaciones, etc.—Oficina exclusiva del sistema Horrobin cemento armado, calle Misiones 137.
Dr. JUAN FLEURQUIN — Especialista en las enfermedades de los niños. Ha trasladado su consultorio a la Avenida Paz núm. 250. Consultas de 1 a 3 p. m. Teléfono: La Uruguaya.
FEDERICO ESCALADA — Abogado. Ha trasladado su estudio a la calle número 9, y su casa particular al Rincón núm. 268. Teléfonos: Uruguay Cooperativa.
ENRIQUE F. LLOVET — Médico interno del Sanatorio Poncey, Calle 1 de 280a. Con preferencia afección señoras. Consultas: de 1 a 3 p. m. Teléfono: La Uruguaya.
DOCTOR PEDRO J. MARTINEZ — Especialista en las enfermedades de la nariz y garganta. Consultas de 2 a 4 p. m. General Rondón núm. 18.
EDUARDO SIMON — Ha establecido su oficina en la calle Cerrito entre Zabala y Misiones. — Teléfono Uruguay.
EDUARDO ROVEDO — Ha trasladado su estudio a la calle Treinta y tres número 180.
A. MEROLA, diplomado en derecho civil, militar y para señas secretamente: Río Negro 201, en Julio y San José.

Anexo 39_ *Bordereaux*, Compañía de José Talavera, 7 Diciembre de 1906, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

TEATRO SOLIS									
Gran Compañía Teatral Italiana									
Ingeniero José Talavera									
Cargos de Teatralia del Teatro Solís									
PRIMERA SECCION									
La Sombra de la Cruz									
SEGUNDA SECCION									
La Sombra de la Cruz									
TERCERA SECCION									
El Cid de la Baza									
CUARTA SECCION									
La Republica de Chamba									
FUNCION ENTERA									
RESUMEN									

Anexo 40_ Diario *El Siglo*, Montevideo, 3 enero de 1907.

<p>...los gastos de franquicia.</p> <p>ALMANAQUE</p> <p>Hoy jueves 3 de Enero — Santa Genoveva virgen y san Florencio obispo. Sol sale 4 horas 53 minutos; pónese 7 horas 17 minutos; cuarto menguante el 6.</p> <p>ESPECTACULOS</p> <p>TEATRO URQUIZA — Tournée Tina di Lorenzo — 12 únicas funciones de la compañía dramática italiana Tina di Lorenzo-Falconi.</p> <p>El jueves 3 de Enero — Función de gala en honor y beneficio de Agnundo Falconi. La comedia en 3 actos «La zia de Carlos» y el monólogo «La mano del hombre».</p> <p>POLITEAMA — Compañía cómica-dramática italiana dirigida por el reputado artista G. Cavalli. Espectáculo por secciones.</p> <p>El jueves 3 de Enero — 1.ª sección «La statua di Paolo Incoloda»; 2.ª «Giangianni el vegliatore»; 3.ª «L'ultimo chanchito del señor Pirotta». A las 9 en punto.</p> <p>TEATRO ODEON — Compañía cómica lírica española dirigida por el primer actor y director señor Antonio Alonso.</p> <p>CASINO ORIENTAL — Calle Florida entre Soriano y Canelones. — Función todas las noches, con programas variados. Los domingos y días festivos matinée con reperto de juguetes. Los lunes gran tómbola gratis.</p> <p>GRAN CARROUSEL EUROPEO — Parque Urbano. — Función todos los días.</p> <p>PARQUE URBANO — Ferrocarril Illiputense. — Función todos los días.</p> <p>GRAN ESTABLECIMIENTO BALNEARIO — Calle Piedras número 2. — Empresa: Francisco Lagos. — Abierto todos los días, de 5 a. m. a 8 p. m. — Los martes de tarde, conciertos. — Servicio esmerado de café y confitería.</p>	
	<p>CAULIN, OBIOL y</p> <p>474. MIGUEL CEBRO... CHIARINO Hnos... EMILIO CORDANO... MATEO CORDOBA... ELISEO COTELO... JOSE R. COTELO... JOSE MARIA DIAZ... DOMINO Y DOTTO...</p> <p>184. ESPERON Y QUI</p> <p>472. ESTAPE y Cia...-25 JUAN J. FERRER... HILARIO FILOY... CARLOS GAGETTA...</p> <p>163. JUAN GARMENDIA... GHIOLDI Hnos... DOMINGO GIRALDEZ...</p> <p>riano 55. DANIEL LAGO... ALBERTO ZIBECCHI...</p> <p>81a. MANUEL MARTINEZ... FRANCISCO MIRAMONTE...</p> <p>cia 66. JOSE MOLINARI... PEDRO B. NARANCI... OBERTILLO y Cia...-18 y 88.</p> <p>FRANCISCO ORDO</p> <p>Largo 331. ANTONIO J. PABLO...</p> <p>267. LUIS RESTANO...-18 rra.</p> <p>SALVO Hnos...-Conti da 16 a 24. SEMPER Y GAGGETTA...</p> <p>582. LUCAS ZUBIRIA...-18 BARRACAS DE CARBON...</p>

Anexo 41_ Diario *El Siglo*, Montevideo, 24 enero 1907.

<p>...a ocupar las fuerzas del General don Serrano Gomez.</p> <p>1875 — Fue colocada la piedra fundamental de la escuela «Ramirez», en la ciudad de Maldonado, para cuya construcción donó sus dietas de diputado el doctor don José Pedro Ramirez, inaugurándose el edificio el 21 de Enero de 1877.</p> <p>ESPECTACULOS</p> <p>TEATRO URQUIZA — Tournée Tina di Lorenzo — 12 únicas funciones de la compañía dramática italiana Tina di Lorenzo-Falconi.</p> <p>Hoy jueves 24 de Enero — La comedia en 3 actos titulada «El Marito Camagña». A las 8 y 45.</p> <p>POLITEAMA — Gran compañía cómica lírica española, dirigida por el primer actor Rogelio Juárez. — Espectáculo por secciones.</p> <p>Hoy jueves 24 de Enero — 1.ª sección, «La hija del Barba»; 2.ª, «Bouquet de Amor»; 3.ª, «La estoca de la tarde»; 4.ª, «Los Vividores».</p> <p>TEATRO CIBILS — Gran compañía de arte y Bioscopio Lírico. Espectáculo por secciones.</p> <p>SAN FELIPE — Gran Cosmographie Jidler. — El más grande repertorio de vistas cinematográficas y las últimas novedades, la mayor parte en colores. — Espectáculo para familias. El sábado 26 de Enero 1907, estreno. A las 9 en punto.</p> <p>TEATRO ODEON — Compañía cómica lírica española dirigida por el primer actor y director señor Antonio Alonso.</p> <p>CASINO ORIENTAL — Calle Florida entre Soriano y Canelones. — Función todas las noches, con programas variados. Los domingos y días festivos matinée con reperto de juguetes. Los lunes gran tómbola gratis.</p> <p>GRAN CARROUSEL EUROPEO — Parque Urbano. — Función todos los días.</p> <p>PARQUE URBANO — Ferrocarril Illiputense. — Función todos los días.</p> <p>GRAN ESTABLECIMIENTO BALNEARIO — Calle Piedras número 2. — Empresa: Francisco Lagos. — Abierto todos los días, de 5 a. m. a 8 p. m. — Los</p>	
	<p>JUAN CASERZZA — Agraciado</p> <p>JESUS CASTRO — Guaviyá y</p> <p>JOSE R. COTELO — Rondau</p> <p>CAULIN, OBIOL y Cia...-25</p> <p>474. MIGUEL CEBRO...-Yaguaro</p> <p>CHIARINO Hnos...-18 de Ju</p> <p>EMILIO CORDANO...-Agra</p> <p>MATEO CORDOBA...-Merce</p> <p>ELISEO COTELO...-Lavalle</p> <p>JOSE MARIA DIAZ...-Arape</p> <p>DOMINO Y DOTTO...-Ror</p> <p>184. ESPERON Y QUINTANA</p> <p>472. ESTAPE y Cia...-25 de Mat</p> <p>JUAN J. FERRER...-Color</p> <p>HILARIO FILOY...-Duraz</p> <p>CARLOS GAGETTA...-Ag</p> <p>163. JUAN GARMENDIA...-Ag</p> <p>GHIOLDI Hnos...-Agraci</p> <p>DOMINGO GIRALDEZ...</p> <p>riano 55. DANIEL LAGO...-25 de 1</p> <p>ALBERTO ZIBECCHI...</p> <p>81a. MANUEL MARTINEZ... FRANCISCO MIRAMONTE...</p> <p>cia 66. JOSE MOLINARI...-Gal</p> <p>PEDRO B. NARANCI... OBERTILLO y Cia...-18 y 88.</p> <p>FRANCISCO ORDO</p> <p>Largo 331. ANTONIO J. PABLO...</p> <p>267. LUIS RESTANO...-18 rra.</p> <p>SALVO Hnos...-Conti da 16 a 24. SEMPER Y GAGGETTA...</p> <p>582. LUCAS ZUBIRIA...-18 BARRACAS DE CARBON...</p> <p>BARRACA BRAGA... Viuda de Braga, Mision BARRACA 4 DE OC</p>

Anexo 42_ Diario *El Siglo*, Montevideo, 30 abril 1907.

del que conserva en su poder...
1880.—La asamblea inviste con facultades extraordinarias al general don Juan Antonio Lavalleja jefe supremo del estado onemplazo de Rondeau.
1865.—La asamblea declara válidos los actos del gobierno provisorio del general don Venancio Flores.

ESPECTÁCULOS

TEATRO URQUIZA—Temporada de Otoño.—Gran compañía lírica italiana.—Empresa: Miguel Rendina y Ca.
Martes 30.—La ópera en 4 actos «Gli Ugonotti».
TEATRO CIBILIS—Empresa: G. Dotres y Cia.—Gran compañía de zarzuela española dirigida por el primer actor Carlos Salvany.—Espectáculo por secciones.
POLITEAMA—Compañía Dramática Española del 1er. actor Andrés Cordero.
Martes 30.—A pedido general La Bella Tienda y la comedia «El sombrero de copa».
TEATRO ODEON—Empresa: Alonso Roig.—Compañía de zarzuela española.—Espectáculo por secciones.
Martes 30.—La pena negra, La noche de reves, Los locos, Colegio de señoritas.
CASINO ORIENTAL—Calle Florida entre Soriano y Canclones.—Función todas las noches, con programas variados. Los domingos y días festivos matinee con reparto de juguetes.
ROYAL THEATRO—(San Felipe).—Tournée Bordo Dillac.—Empresa: E. Bidard.—Función todas las noches. Domingo gran matinee familiar.
INSTITUTO VERDI—Calle Soriano 93.—Todas las noches grandes novedades del Gran Cosmographie Didier. A las 8 1/2 p. m.
GRAN BIOGRAFO GAUMONT—Salón sociedad italiana—Río Negro 179, entre 18 de Julio y Colonia.—Función todas las noches con programa variado.
PARQUE URBANO—Ferrocaril Hiliputense. Funciona todos los días.

GUIA

COMERCIAL E INDUSTRIAL

LA ADMINISTRATIVA—Mina...
Depósitos de cereales
DEPAULO COLLAZO Y CA.—112.
Fábricas de marcos y
LUIS PREVETTONI—18 de Julio.
Fondas
FERMIN LUJAMBIO—Rincón a San José.
Fábricas de calza
LORENZO ZABALETA—35 de Mayo y Rincón 274.
J. VIDAL—El Universal, Rincón 28.
JUAN GRANDI—Goas 58.
SOCIEDAD BALLI, Lda.—Rincón 152 y 154.
ANTONIO VIDAL—Rincón 152 y 154.
Fábricas de choc
A. ZUBIZARRETTA E HIJOS—Rincón 308.
Ferraterías
D. RATTI Y CA.—35 de Agosto.
Hoteles
ARGOL HNOS.—Hotel de 27, 39 y 38.—Sucursal: HOTEL BANCHI, Muelle Viejo 28.
CENTRAL ET DE LA P... no Maupén—35 de Mayo 239 y 241.
GRAND HOTEL, de Landrandi 325 y 327. Frente a la estación.
Institutos ópt
PABLO FERRANDO—San...
Joyerías y relo
DOMMARCO y PANNON... núm. 302.
JUAN B. FERRARO—San...
JUAN VARESI—Sarandí...

Anexo 43_ Diario *El Siglo*, Montevideo, 28 julio 1907.

...en el puerto de Valos.
...en el puerto de Valos.
...en el puerto de Valos.

ESPECTÁCULOS

TEATRO URQUIZA—Compañía dramática italiana Grasso-Ferrari, dirigida por el Sr. Giovanni Grasso.
Martes 9.—El drama en 4 actos «Pietra fra Pietra».
TEATRO CIBILIS—Empresa: G. Salvany y Cia.—Gran compañía de zarzuela española dirigida por el primer actor Carlos Salvany.—Función por secciones.
Martes 9.—El palacio de cristal, Chinita, El tesoro de la bruja, Los puritanos.
POLITEAMA—Gran compañía de ópera y zarzuela española dirigida por el actor Emilio Sagi-Barba.
Martes 9.—Martina y El Guitarrero.
TEATRO ODEON—Empresa: Alonso Roig.—Compañía de zarzuela española.—Espectáculo por secciones.
CANCHA DE PELOTA—San José 237.—Grandes partidos de pelota a guante y maza. Todas las noches partidos variados.
CASINO ORIENTAL—Calle Florida entre Soriano y Canclones.—Función todas las noches, con programas variados. Los domingos y días festivos matinee con reparto de juguetes.
ROYAL THEATRO—(San Felipe).—Tournée Bordo Dillac.—Empresa: E. Bidard.—Función todas las noches. Domingo gran matinee familiar.
TEATRO DE LA COMEDIA—De Guillermo Martinelli, calle Fomundo y Aurora (Paseo del Molino).—Compañía cómica lírica dramática, dirigida por Francisco Maten.—Los jueves, sábados y domingos dos funciones.
PARIS BIOGRAPHE—(Instituto Verdi).—Todas las noches funciones por secciones a las 8 1/2 p. m. Domingos y días festivos grandes matinees a las 2 1/2 de la tarde.
PARQUE URBANO—Ferrocaril Hiliputense. Funciona todos los días.

GUIA

...en el puerto de Valos.
...en el puerto de Valos.
...en el puerto de Valos.

Comercios y remates
VICENTE LUBRANO—Calle 301 y 303.
Casas importadoras de muebles y tapicerías
CARLOS SPANENBERG—35 de Mayo 281 y 283.
BOCAVENTURA CAVALLIA—35 de Mayo 299.
Casas de cobranzas
LA ADMINISTRATIVA—Mina 12.
Depósitos de cereales
DEPAULO COLLAZO Y CA.—G y 112.
Fábricas de marcos y esq
LUIS PREVETTONI—18 de Julio.
Fábricas de calzad
LORENZO ZABALETA—35 de Mayo y Rincón 274.
J. VIDAL—El Universal, Rincón 28.
JUAN GRANDI—Goas 58 y 60.
ANTONIO VIDAL—Rincón 152 y 154.
Ferreterías
D. RATTI Y CA.—35 de Agosto.
Hoteles
ARGOL HNOS.—Hotel de 27, 39 y 38.—Sucursal: HOTEL BANCHI, Muelle Viejo 28.
CENTRAL ET DE LA P... no Maupén—35 de Mayo 239 y 241.
GRAND HOTEL, de Landrandi 325 y 327. Frente a la estación.
Institutos ópt
PABLO FERRANDO—San...
Joyerías y relo
DOMMARCO y PANNON... núm. 302.
JUAN B. FERRARO—San...
JUAN VARESI—Sarandí...
A. L. STRAUH—Rincón...
Librerías
ADROCHER HERMAN...
A. MARCHETTI Y CA.—Rincón 152 y 154.
RODRIGUEZ Y MOREL...

TEATRO SOLIS

Gran Compañía Española de Zarzuela y Opereta

ARSENIO PERDIGUERO

HOY DOMINGO 27 DE OCTUBRE

Grandes Funciones

2 GRAN MATINEE 2

dedicado á las Reinas de la Belleza obrera, con asistencia de las jóvenes proclamadas por las fábricas

Lysistrata - Marina

Bailes por el trio CARMENCITA-CHIVOS

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES PARA LA MATINEE

Palcos frontales, sin entrada	\$ 2.00	Teatral alta, con entrada	\$ 0.50
Palcos bajos y balcones, sin entrada	\$ 1.50	Teatral media, con entrada	\$ 0.30
Palcos altos de segunda	\$ 1.00	Teatral baja, con entrada	\$ 0.20
Palcos de plaza sin entrada	\$ 0.75	Entrada general	\$ 0.10
Salones de plaza con entrada	\$ 0.50	Entrada de señoras	\$ 0.20
Teatral baja sin entrada	\$ 0.25	Teatral alta sin entrada	\$ 0.40

DE NOCHE: POR SECCIONES

PRIMERA SECCION á las 8.45

La primera sección es un acto original de Javier Barbero y música del maestro Acevedo, titulada

El Niño Zangolotino

SEGUNDA SECCION

Grandiosa REPRISÉ !! Gran éxito de esta Compañía

1.º y 2.º actos de la ópera, titulada en 3 actos, de Josef Oswaldowicz y Gilbert

LA CASTA SUSANA

REPARTO	Señorita 1.ª	Doña	Señor	Señorita	Señor
Doña	Señorita	Doña	Señor	Señorita	Señor
Doña	Señorita	Doña	Señor	Señorita	Señor
Doña	Señorita	Doña	Señor	Señorita	Señor
Doña	Señorita	Doña	Señor	Señorita	Señor

A continuación grandes bailes por el trio Carmencita-Chivos

TERCERA SECCION

Segundo y tercer acto

La Casta Susana

CUARTA SECCION

El último acto de los hermanos Quinto, por la señora Díaz y el Sr. Perdiguero

EL FLECHAZO

A continuación grandes bailes por el trio Carmencita-Chivos

PRECIOS de las LOCALIDADES

POR SECCION	POR FUNCION ENTERA
Palcos frontales sin entrada	\$ 1.50
Palcos bajos y balcones sin entrada	\$ 1.00
Palcos altos sin entrada	\$ 0.75
Salones de plaza, con entrada	\$ 0.50
Teatral baja sin entrada	\$ 0.25
Teatral alta sin entrada	\$ 0.40
Entrada general á palco	\$ 0.10
Palcos de plaza sin entrada	\$ 0.30
Entrada de señoras	\$ 0.20
Entrada de señoras	\$ 0.20
Entrada de señoras	\$ 0.20

NOTA IMPORTANTE - Martes 29, excepcional estreno del estreno

LA JUERGA

Anexo 44_ Programa de mano, Arsenio Perdiguero (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo)

HOY Domingo, gran matinee familiar

TEATRO SOLIS

Gran Compañía Española de Zarzuela y Opereta

ARSENIO PERDIGUERO

HOY DOMINGO 27 DE OCTUBRE

Grandes Funciones

2 GRAN MATINEE 2

dedicado á las Reinas de la Belleza
obrero, con asistencia de las jóve-
nes proclamadas por las fábricas

Lysistrata - Marina

Bailes por el trio CARMENCITA-CHIVOS

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES PARA LA MATINEE

Palcos avant-scene, sin entrada	\$ 3.00	Tertulias altas con entrada	\$ 0.40
Palcos bajos y balcones, sin entrada	" 2.00	Lunetas de cazuela con entrada	" 0.30
Palcos altos sin entrada	" 1.00	Lunetas de paraíso id	" 0.30
Palcos cazuela sin entrada	" 0.70	Entrada general	" 0.30
Sillones de platea con entrada	" 0.50	Entrada á camelis	" 0.20
Tertulia balcon con entrada	" 0.50	id á paraíso	" 0.20

DE NOCHE: POR SECCIONES

PRIMERA SECCION á las 8.15

La preciosa zarzuela en un acto, original de Javier Santero y música del maestro Acevedo, titulada:

El Niño Zangolotino

SEGUNDA SECCION

Grandiosa REPRISE !!

Gran éxito de esta Compañía

1.º acto de la opereta alemana en 3 actos, de Jorge Okonkowsky y Gilbert:

LA CASTA SUSANA

REPARTO

Susana	sta. Hernandez	Señorita 1.ª	sta. Ruiz	Givarel	sr. Rojas
Angelina	Diaz	Señorita 2.ª	sra. Campos	Godet	Montes
Rosa	Lopetegui	Baron de Aubrais sr	Eserich	Alejo	Perdiguero A
Delfina	Céspedes	Renato	Perdiguero	Emilio	Barbero
Marieta	Bustamante	Humberto	Albaladejo	Un caballero	Garamendia
		Pomareny	Guerra	Un comisario	Cispi
		Charency	Ortega	Un agente	Monteavaro
				Damas, caballeros y Coro general	

A continuación grandes bailes por el trio Carmencita-Chivos

TERCERA SECCION

Segundo y tercer acto

La Casta Susana

CUARTA SECCION

El bonito entremés de los hermanos Quintero, por la señora Diaz y el Sr. Perdiguero:

EL FLECHAZO

A continuación grandes bailes por el trio Carmencita-Chivos

PRECIOS de las LOCALIDADES

POR SECCION		POR FUNCION ENTERA	
Palcos avant-scene sin entrada	\$ 1.20	Palcos de cazuela sin entrada	\$ 1.00
Palcos bajos y balcones sin entrada	" 1.00	Luneta de cazuela con entrada	" 0.30
Palcos altos sin entrada	" 0.60	Luneta de paraíso . . .	" 0.30
Sillones de platea, con entrada	" 0.30	Entrada de cazuela	" 0.20
Tertulias balcon con entrada	" 0.25	Entrada de paraíso	" 0.20
Tertulias altas con entrada	" 0.25		
Entrada general á palco	" 0.20		

NOTA IMPORTANTE - Martes 29.
sensacional estreno del sainete

original del aplaudido autor uruguayo CARLOS M. PACHECO

LA JUERGA

Mañana Lunes, gran festival en honor de Ernesto
Herrera, con motivo de su partida para Europa.

HOY DOMINGO 27, MATINEE CON REBAJA DE PRECIOS

caldo en la Plaza Constitución, perdiendo la vida muchos distinguidos e inermes ciudadanos.

ESPECTACULOS

TEATRO SOLIS—Compañía dramática italiana infantil dirigida por el cav. Arturo Garzes.

POLITEAMA — Gran compañía cómica lírica española, dirigida por el primer actor José Palmada.

Los viernes—El dinero y el trabajo, La vida, Los veteranos, La Tempranica.

GRANNO ORIENTAL—Calle Florida entre Romano y Canelones.—Función todas las noches, con programas variados. Los domingos y días festivos matinée con reparto de juguetes.

ROYAL THEATRE—(Ex Odeón)—Tour-née Bordo Dillac—Función todas las noches Domingos y días festivos matinée familiar a las 3 de la tarde.

POLITEAMA ANSELMI—Avenida de La Paz y Mercedes—Gran compañía ecuestre y de obras nacionales.

TEATRO LA COMEDIA—Paso del Molino—Grand Paris Biographe.—Atrayente espectáculo para familias.—Función todos los jueves, sábados, domingos y días festivos.

PARQUE UBBANO-PABELLON NARBON—Tournée artística de los maravillosos autómatas Narbon — Sorprendente espectáculo cómico-lírico-fantástico—Único para familias—Gran novedad para Montevideo.

Las funciones serán a diario y por secciones—Todos los días matinée de 5 a 7, de noche de 8 1/2 a 11.

CANCHA DE PELOTA—San José 227—Grandes partidos de pelota a guante y mano limpia. Todas las noches partidos variados.

ESTABLECIMIENTO BALNEARIO—

Deposito
COLLAZO Y C

Fábricas de
LUIS PREVE

Fábrica
LORENZO Z
a 152 y Rincón

D. RATTI

ARGUL H
27, 39 y 38.—
BANCHI, M
CENTRAL
no Maupen—
GRAND E
randí 325 y 2
ción.

GRAN H
cisco López
esta acredi
resco y má
con habit
amueblada
do al conf
esmerado

CARL
Ha tra

...haber chovido, habiendo nos-
...ayer un lote de buques
...entrados ayer fueron
...que se repartieron como

	Reses
...	2.005
...	562
...	35
...	518
...	116
...	90
...	904
...	213
...	9
...	244
total	4.589

...pecial solo merocen ci-
...s Hersford procedentes
del establecimiento del
D. Riveiro, vendidos á
...igorifico. Este ganado

...ntrada por tren es de

... Muñes y Piñeyría.

...timas

del "Wangard"

XPEDICION

...ssich recibió ayer el
...o relacionado con los
...mento del vapor in-

—A Lussich.—Mon-
...s con mal tiempo.
...mpletamente. Empe-

...eaba Joselvide y familia, Santiago De-
...volto y señora, José Noya, Julio Du-
...rán, Lucio García y señora, Elías Mu-
...gica.

Arte y Artistas

POLITEAMA

Un estreno habrá hoy en el Politea-
ma: el de «Cosas del querer», zarzuela
en un acto y 3 cuadros de Pontes y Ba-
ñes, música del maestro Brú. Se dará
en 3.ª sección. En la 1.ª irá «El arrojado»,
en la 2.ª «Viva mi niña», y en la
4.ª «Mayo florido».

MODERNO

A causa de habérsele ocurrido á la
Usina Eléctrica dejar á oscuras al
Teatro Moderno, cosa de la que nos
ocupamos en otro lugar, tuvo que sus-
penderse la función anunciada anoche
por la compañía Cavalli. Hoy es de
esperarse que las cosas se arreglarán
y que el talentoso cómico italiano, que
tantas simpatías cuenta aquí, verá
acudir numerosísimos á sus admirado-
res para aplaudirlo en la chistosísima
comedia «La zia di Carlo», que inter-
preta admirablemente.

STELLA D'ITALIA

El programa de este teatro anuncia
para mañana un gran espectáculo en
honor y á beneficio del actor «gené-
rico Fioravante Romagnoli y con el
concurso del conocido tenor, Américo
Spolverini».

CASINO

Kosta, el gran contorsionista, Rose y
Melfort, los bailarines, la Bella Italia
Vita, los Wourn et Wourn en sus raris-
...s... y la Keti Galtini son los m-

Anexo 46_ Diario El Siglo, Montevideo.

TEATRO SOLIS					
Empresa: <u>Miguel Rendina</u> <u>Gran Compañía de Farsela de Genero Mixto</u> <u>Dirigida por el artista Arsenio Perdiguero</u> Funcion N. <u>1</u> Cargo de Boleteria del <u>Jueves 9 de Julio de 1911</u>					
Primera Sección					
<u>La Patna grande</u>					
	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant-scene.	1	1	-	120	
» bajos y balcones	20	18	2	1	2
» altos	7	7	-	60	
Tertulias balcon . .	79	79	-	30	
» altas	220	212	10	20	2
Sillas de Platea. . .	407	304	103	30	3090
Entradas Generales .	200	199	21	15	315
					<u>3805</u>
Segunda Sección					
<u>El Puchero</u>					
	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant-scene.	1	1	-	120	
» bajos y balcones	20	7	13	1	13
» altos	7	7	-	60	
Tertulias balcon . .	79	75	4	30	120
» altas	220	158	62	20	1240
Sillas de Platea. . .	407	118	289	30	8670
Entradas Generales .	200	112	88	15	1320
					<u>12650</u>
Funcion Entera					
	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos de Cazuela. .	2	1	1	80	80
Sillas de Cazuela . .	77	40	37	30	1110
Entradas de Cazuela .	200	174	26	20	520
Entradas de Paraiso	200	131	69	20	1380
Sillas de Paraiso . .	78	54	24	30	720
					<u>3870</u>
Tercera Sección					
<u>Cabure</u>					
	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant-scene. .	1	1	-	120	
» bajos y balcones	20	12	8	1	8
» altos	7	-	-	60	
Tertulias balcon . .	79	73	6	30	180
» altas	220	172	48	20	960
Sillas de Platea. . .	407	177	230	30	6900
Entradas Generales .	200	152	48	15	720
					<u>9560</u>
Cuarta Sección					
	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant-scene. .					
» bajos y balcones					
» altos					
Tertulias balcon . .					
» altas					
Sillas de Platea. . .					
Entradas Generales .					
RESUMEN					
Primera Sección				\$	3805
Segunda Sección				\$	12650
Tercera Sección				\$	9560
Cuarta Sección				\$	3810
Funcion Entera				\$	29825
Total				\$	<u>29825</u>

Anexo 48_ Bordereaux, Arsenio Perdiguero (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

No. 42

TEATRO SOLIS

Empresa: H. Sierra
Compañía Española de Zarzuela
Emilio Carreras

Funcion N. 42 Cargo de Boleteria del Martes 2 Enero de 1912

«La Sol Americana» 35, 117

Primera Sección
El terrible Jerez

	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant-scene.	1			120	
• bajos y balcones	29	18	1	100	100
• altos	7	7		60	
Tertulias balcon					
• altas	218	216	2	25	050
Sillas de Platea.	419	409	16	30	480
Entradas Generales	200	194	6	20	120
					750

Segunda Sección
Los viajes de Gulliver

	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant-scene.	1			120	120
• bajos y balcones	29	22	7	100	700
• altos	7	5	2	60	120
Tertulias balcon					
• altas	218	177	41	25	1025
Sillas de Platea.	419	174	285	30	8550
Entradas Generales	200	161	39	20	780
					11295

Funcion Entera

	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos de Casuela.	2	2		80	
Lunetas de Casuela.	76	83	53	30	1590
Entrada de Casuela.	400	154	46	20	920
Entradas de Paraíso	400	326	74	20	1480
Lunetas de Paraíso	78	13	65	30	1950
					5960

Tercera Sección
Sangre y arena

	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant-scene.	1			120	120
• bajos y balcones	29	17	12	100	1200
• altos	7	6	1	60	600
Tertulias balcon					
• altas	218	177	41	25	1025
Sillas de Platea.	419	45	324	30	9720
Entradas Generales	200	153	47	20	940
					13065

Cuarta Sección
El método Garitz

	Recibido	Sobrante	Vendido	Precios	Importe
Palcos avant-scene.	1			120	120
• bajos y balcones	29	25	4	100	400
• altos	7	7		60	
Tertulias balcon					
• altas	218	210	8	25	200
Sillas de Platea.	419	314	105	30	3150
Entradas Generales	200	187	13	20	260
					4130

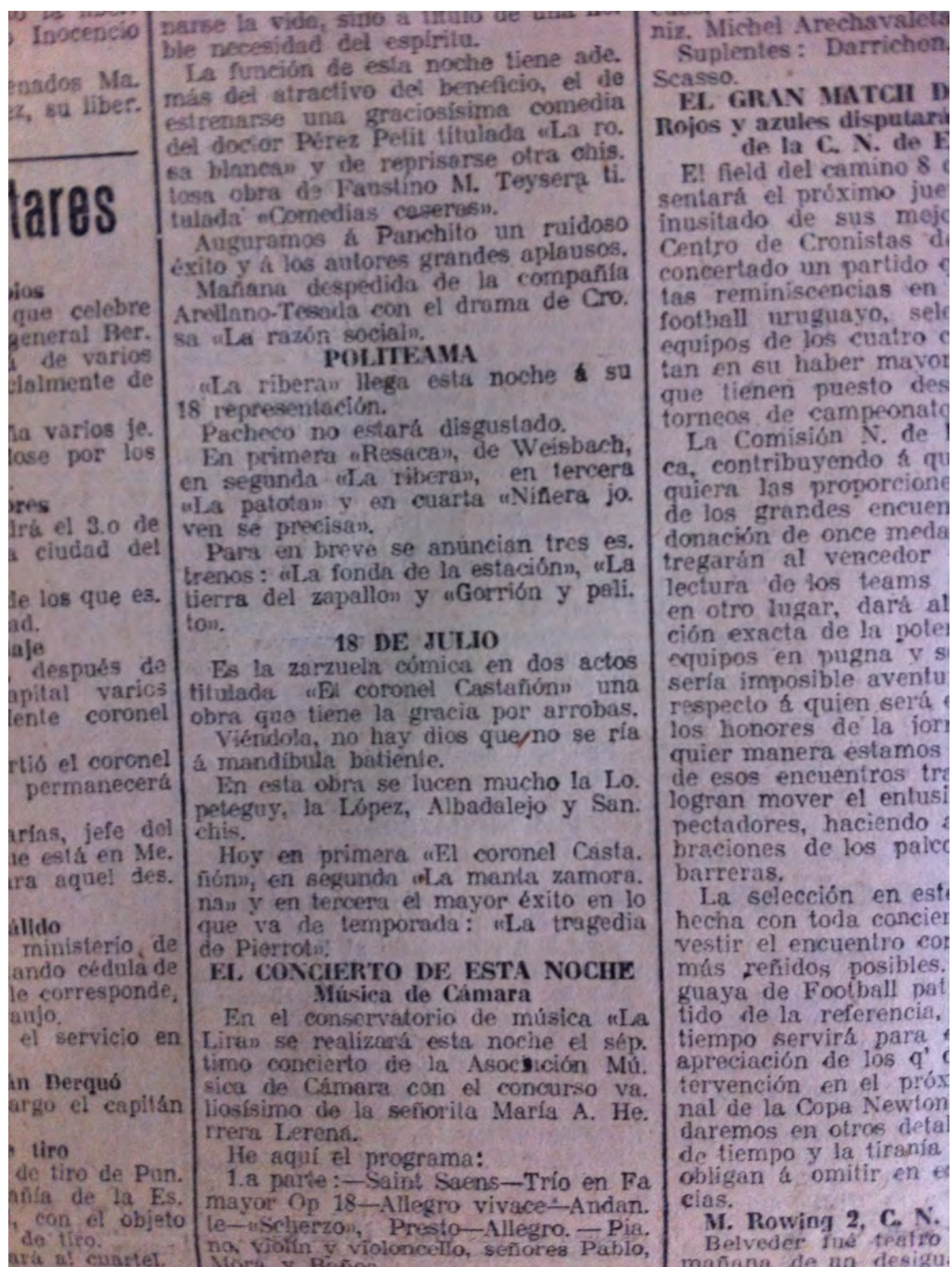
RESUMEN

Primera Sección	750
Segunda Sección	11295
Tercera Sección	13065
Cuarta Sección	4130
Funcion Entera	5860
Total	35100

Director 2051
Patente 1200
Agencia 640
Audencia 600 4491
EL BOLETERO 30609
40 10 St. Audencia 122 436
Thuramy

Emilio Carreras

Anexo 49_ Bordereaux, Emilio Carreras, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).



Anexo 50_ Diario *La Tribuna Popular*, Compañía Sanchís, Montevideo, 21 Octubre 1913.

UNA HORA DE ENSAYO

Con la Compañía de Eulogio Velasco

La sala de Price está todavía fermentada por el bullicio del circo. Son las dos de la madrugada. Y aún se ciernen, evaporados, sobre la pista los murmullos de *clowns* y espectadores, la gritería chirriante de payasos, el júbilo infantil, primitivo e iterativo de la orquesta y ese franco y alegre buceo de feria que acompaña a toda buena función circense. La irrupción de los artistas de la compañía Velasco, en trance de ensayo intempestivo—artistas pálidos, friolentos, ictericos, con la letargia de no ver el sol—, rasga, como una bocanada de aire extraño, el vaho cálido y amable del circo. Ramón lloraría el ultraje.

En el escenario, al fondo, van sentándose las coristas. Tienen ceño de personas mayores. Consumen la espera denunciándose ineptitudes o indisciplinas que la víspera rompieron la armonía del conjunto. Se excuspan unas en otras. "Por esas pagamos todas", se dicen, tristemente. Y todas dicen lo mismo. Y, unas a otras se atacan luego, en rounroneo unánime, a las prendas de garbo, belleza y elegancia. Un jabbardillo de murmuraciones. Todas parecen costureras, formales, laboriosas, concienzudas; de esas humildes costureras madrileñas que tienen una verba agria, reposada, recortada y cicatera; de esas que todavía desprecian a los señoritos y le "sueltan una fresca al lucero del alba". (Luego, a la salida, cuando hemos visto a las chicas de Price embutidas en su lujoso abrigo de pieles, empolvadas y nutridas por la risa, hemos rectificado un poco lo de la cicatería y la costura. Las alegres chicas de Price...)

En la pista, alejados del breve señorío de unas cuantas bombillas eléctricas, tábanos y moscardones—actores, periodistas, etcétera—examinan a las humildes señoritas del coro. Como si las chicas tuvieran, las pobres, ocio para el galanteo, apremiadas como están por la proximidad del estreno y por la dictadura del ensayo ininterrumpido... Junto a la boca del escenario, presidiéndolo, en sitio de honor, las *vedettes*, bien abrigaditas, mimadas, cortejadas y aduladas por autores y directores—María Caballé, Tina de Jarque, Isabelita Ruiz, Lou...—, comentan, no sin desgaire y prosopopeya, la actualidad teatral, el homenaje a los Quintero o el estreno de la última revista en Maravillas, y evocan también sus correrías por América.

En tanto que las chicas del conjunto no han salido, las pobres, de Madrid... Eulogio Velasco lució en su *tournee* una copiosa lechigada de coristas; pero fueron quedándose, en grupos o aisladamente, desparrramadas por el Nuevo Mundo. Unas casaron, otras hallaron buena mauida; quién derivó al *indianismo*, quién al trajín de las modernas capitales, o encontró parientes y amigos generosos. Las de ahora, en fin, son chicas de reciente acuñación...

Pero va a empezar el ensayo. Eulogio Velasco sube ágilmente a escena. Se hace el silencio. Le sigue Tomás Borrás: un figurín romántico; la cabeza, erguida; el perfil, destacado y agudo; los labios, duros, resecos, hundidos; la voz, inflada y erguida también. Abajo, en la pista, los tábanos—actores, autores, periodistas y amigos—quedan murmurando sordamente. Velasco da unas palmaditas, llama al músico—"música, maestro"—y ordena a las chi-

—



- 53. Bordereaux.

No. 16

TEATRO SOLÍS

Empresa: *Cooperativa Arquestral*
Gran Compañía Española de Opereta Esperanza Iris
La Viuda Negra

Tiempo: _____

Cargo de Boletería del *lunes 15 Julio* de 191*5*

«La Sud-Americana», 22-148

LOCALIDADES Y ENTRADAS	ENTREGADAS	SOBRANTES	VENDIDAS	PRECIOS	IMPORTE
Palcos Avant-scène					
Palcos Bajos y Balcones	24	21	3	600	1800
Palcos Altos	8	7	1	400	400
Palcos de Cazuela	2	2		200	400
Sillones de Orquesta	111	296	115	150	17250
Tertulias Balcón	77	71	6	150	900
Tertulias Altas 1.ª Fila	220	185	35	100	3500
» » otras Filas					
Lunetas de Cazuela	76	8	68	50	3400
Lunetas de Paraíso	77	41	36	50	1800
Entradas Generales »	200	163	37	80	2960
Entradas de Cazuela	200	152	48	30	1440
Entradas de Paraíso	200	151	49	30	1470
Total \$					34920

60% de 349.20 = 209.52
40% id 139.68

EL BOLETERO

POR LA _____



Anexo. 54_ Diario El Plata. Montevideo, 8 enero 1915.

Total de funciones N.º *Matinée* No. *3*

TEATRO SOLÍS

Empresa: *Rey y C^a*
Cownee La Goya
El Chiquillo con Papeles - Los Hombres - Bermúdez y Remina - La Goya

Tiempo: _____ Cargo de Boletería del *Comis. de Teatro* de 1915

«La Sud-Americana», 33-442

LOCALIDADES Y ENTRADAS	ENTREGADAS	SOBRANTES	VENDIDAS	PRECIOS	IMPORTE
Palcos Avant-scène					
Palcos Bajos y Balcones	21	9	12	2.50	30.00
Palcos Altos	7	5	2	1.50	3.00
Palcos de Cazuela	2	2		80	
Sillones de Orquesta	422	201	221	80	176.00
Tertulias Balcón	77	66	11	80	8.80
Tertulias Altas 1.ª Fila	220	173	47	60	28.20
» » otras Filas					
Lunetas de Cazuela	76	-	76	30	22.80
Lunetas de Paraíso	77	49	28	30	8.40
Entradas Generales »	200	103	97	50	48.50
Entradas de Cazuela	400	325	75	20	15.00
Entradas de Paraíso	400	364	36	20	7.20
Total \$					347.90

Productos de Boletería **347.90**

Permiso Municipal de Asistencia **\$11.50**

Derechos autores **9.96**

21.46

\$326.44

60% de \$326.44 - \$195.86

40% id - \$130.57

POR LA *591*
80
67 EL BOLETERO

Anexo 55_ Bordereux, La Goya, 1915, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

dirigida a la Administración.

A. D. GORLERO,
Administrador.

Agentes de avisos en Europa

Francia, Inglaterra, Bélgica y Suiza, los señores L. Mayence y Cie., 3, rue Tronchet, París.

Agente y corresponsal especial en Londres: Estlin Grundy, South America Press Ltd., 1 Arandell Street Strand, London, W. C.

ESPECTACULOS

URQUIZA — Hoy sábado 1.º, a las 9 p. m. La película **NOBLEZA GAUCHA**.

Precios de las localidades: Palcos avant-scene sin entrada, \$ 2.50; Id bajos y balcones, id id, 2.00; Id de cazuela, 0.80; Sillones de platea con entrada, 0.60; Tertulias id id, 0.50; Entrada general y a palco, 0.30; Delantera de cazuela con entrada, 0.20; Id de paraíso, 0.20; Entrada de cazuela y paraíso, 0.10.

18 DE JULIO—Compañía de zarzuela española de Manuel Fernández Palomero.

Hoy sábado 1.º, a las 9 p. m.: 1.ª sección, **EL TERRIBLE PEREZ**; 2.ª, **LA PLEBE**; 3.ª, **LA FIESTA DE SAN ANTON**; 4.ª, **LA CASA DE QUIROS**.

Precios de las localidades. — Por secciones sencillas: Palcos avant-scene sin entrada, \$ 1.20; Id bajos y balcones sin entrada, 1.00; Plateas con entrada, 0.30; Tertulia con entrada, 0.30; Entrada general y a palco, 0.15.

Por función entera: Palcos de cazuela y paraíso sin entrada, \$ 1.00; Delantera de cazuela con entrada, 0.25; Id de paraíso, 0.30; Entrada de cazuela, 0.15; Id de paraíso, 0.20.

Precios para las secciones dobles: Palcos avant-scene, \$ 1.50; Id bajos y balcones, 1.20; Sillas de platea y tertulias, 0.40; Entrada general y a palco, 0.20.

POLITEAMA—Espectáculos de variedades y cinematógrafo, por secciones. Función todas las noches. Sección vermouth, a las 5 p. m. Precios populares.

Precios de las localidades. — Por sección: Palcos bajos y balcón, \$ 0.50; Tertulia de platea y de balcón con entrada, 0.15; Entrada general, 0.05.

PEDRO FIGARI—Abogado
tudio: Misiones 1581.

JUSTINO y EDUARDO DE ARECHAGA.—Abogados trasladado su estudio a Mi
—Teléfono: Central 656.

DOCTOR GABRIEL TI
trasladado su estudio a
bala núm. 1441, 2.º piso.

PABLO DE MARIA y AMEZAGA — Abogados.
25 de Mayo 544. Horas:
de 1 a 4 p. m.

ARQUITECTOS

A. E. MAINI & ME
quitectos, contratistas.
construcciones. Estudi
1274. Teléfono: Urugu
Central.

DENTISTAS

AZAROLA GIL, HE
ta. — Ciudadela 1385
Caja Nacional. — Co
y nocturnas.

TRAVIESO JOSE
dentista. — Uruguay
Uruguay 453, Central

JOHN S. BURNETT
—Cirujanos dentistas.
ricano. Sarandí 526.
Teléfono: Uruguay 1

EMILIO FERRAR
tista. — Ex-jefe de Cl
ca de la Facultad d
eultas: de 9 a 11
Sarandí 538.

BONABA RICAR
dentista. — Consult
p. m. Calle Rfo Bra
Colonia.

ERNESTO CARD
ta. — Consultas de 9
de la Clínica Odon
pital de Niños. Conv

ANGEL Y FLOR
—Cirujanos-dentista
1432, Montevideo.
Uruguay 756 (Cen

PASTAS Y FIDEOS SALUS
80 GR. EL KILO
 COMPAÑIA SALUS - TELEFONO 200 EL (Córdoba)

EL SIGLO

AÑO LV-NÚM. 19.123

PORTE PAGADO

Montevideo

EL SIGLO

DIARIO DE LA MAÑANA

FUNDADO EN EL AÑO 1893

DE LAS CLASES PRODUCTIVAS

PRECIO DE SUSCRIPCIÓN

Clase	Trimestre	Semestre	Año
Normal	\$ 2.00	\$ 4.00	\$ 8.00
Extranjero	\$ 3.00	\$ 6.00	\$ 12.00
Del día	\$ 0.05	\$ 0.10	\$ 0.20

En Chile, Paraguay, Ecuador, Bolivia, Perú y Colombia \$ 4.00
 En Argentina \$ 3.00
 En Uruguay \$ 2.00

El precio de suscripción incluye el envío de los ejemplares por correo ordinario. Por el envío por correo aéreo se cobrará el correspondiente. El pago debe adelantarse al momento de suscribirse. La Administración no se responsabiliza de los retrasos en el envío de los ejemplares.

A. D. GONZÁLEZ,
Administrador

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES: Palcos bajos y balcones sin entrada, \$ 5.30; Palcos de cazuela, \$ 3.30; Tertulia con entrada, \$ 1.30; Entrada a palco, \$ 0.50; Entrada de cazuela con entrada, \$ 0.30; Delanteras de palco con entrada, \$ 0.20; Entrada de cazuela y paraíso, \$ 0.20.

TEATRO URQUIZA—Temporada oficial de 1918.—Compañía: Da Rosa, Mocón y Cia.—Gran Compañía Lírica Italiana del Teatro Colón, de Buenos Aires. La combinación artística con el "Carmen" de Bizet.

Función del sábado a 10 funciones, comprendiendo la sexta patria del 25 de Agosto. Palcos avant-scène sin entrada, \$ 6.50; Palcos bajos y balcones, sin entrada, \$ 5.50; Palcos de cazuela, sin entrada, \$ 3.50; Palcos de galería, sin entrada, \$ 2.50; Sillones de orquesta, con entrada, \$ 1.10; Delanteras de cazuela y 2.a fila con entrada, \$ 40; Delanteras 2.a fila de costado y 3.a fila, con entrada, \$ 30; Delanteras de galería, con entrada, \$ 40; Galerías 2.a fila, con entrada, \$ 20.

POLETEAMA—Compañía Nacional Podestá-Balsera.
 Matinée: LOS RESERVISTAS y LA MARCA NEGRA. Por la noche igual programa.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES.—Por sección, sencilla: palcos bajos y balcones, \$ 1; sillones de platea con entrada, \$ 0.30; tertulias con entrada, \$ 0.30; entrada a palco y general, \$ 0.20. Por sección, doble: palcos bajos y balcones, \$ 1.30; sillones de platea con entrada, \$ 0.40; tertulias con entrada, \$ 0.40; entrada a palco y general, \$ 0.20.

Función entera: palcos de cazuela y paraíso, \$ 1.20; delantera de cazuela con entrada, \$ 0.20; delantera de paraíso con entrada, \$ 0.30; entrada de cazuela, \$ 0.20; entrada de paraíso, \$ 0.20.

18 DE JULIO—Zarzuelas, bailes rusos y Teresita Zazá. Espectáculo por secciones.

Matinée: SUSTO TRAS SUSTO, LA SULTANA DE MARRUECOS y bailes rusos. Vermouth: EL MUERTO RESUCITADO, bailes rusos y tonadillas por Teresita Zazá. Noche: LO EL MUERTO RESUCITADO, 2.a SOLICO EN EL MUNDO y bailes rusos, 3.a EL SEXO HEBIL y canciones por Teresita Zazá, 4.a EL CHIQUILLO y bailes rusos.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES: Por sección: Palcos avant-scène sin entradas, \$ 1.50; Palcos bajos y balcones, 1.20; Sillones de platea con entrada, \$ 0.40; Tertulia balcones id id, \$ 0.40; Entrada general y a palco, \$ 0.20.

Función entera: Palcos de cazuela, sin entrada, \$ 1.20; Luneta de cazuela con entrada, \$ 0.30; Id de paraíso id id \$ 0.30; Entrada de cazuela, \$ 0.20; Id id de paraíso, \$ 0.20.

COMEDIA—Compañía Ramos. Espectáculo por secciones.

La sección: EL TOQUE DE ALARMA 2.a CALANDRACA, 3.a MARIA LA BRAVA.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES: Función entera: Palcos con 4 entradas, \$ 1.80; Tertulias, \$ 1.00; Entrada general, \$ 0.20.

ESCRIBANOS

ENRIQUE SEGOVIA GARRA—Escribano.—Tramitación de sucesiones, administración y compra-venta de propiedades. Juan C. Gómez 1374. 1512-1514

INGENIEROS

FOGLIA y BELLONI—Ingenieros constructores. Han trasladado su estudio a la calle Río Negro 1456. 2142-1514

MEDICOS

INSTITUTO MEDICO CURIE

Director Dr. Mario C. Simeto

Convención 1332 Montevideo

RAIUM (aplicaciones curativas), RAYOS X (radioscopias, radiografía y tratamientos), Electrólisis, ALTA FRECUENCIA, ERGOTERAPIA PAINÉ (Bergonie), TERMOTERAPIA, MASAJES, NEURÓLOGICA, FULGURACIÓN DIATERMIA.

Teléfono. 2627 Central

235-dgs. mie. yvs. 500.

Dr. JOAQUIN DE SALTERAIN—Oculista.—Consultas: lunes, miércoles y viernes, de 2 a 4. Canelones 1574. 135-ca. 24-317.

VICTOR ZERBINO—Médico de cabecera.—Jefe de Clínica y de Policlínica infantil.—Tuberculosis, Sifilis, Ortopedia.—Consultas de 1 a 2 1/2-18 Julio 909. 2197-h. 24

Dr. ENRIQUE MENDEZ—Oculista Uruguay 1221 Consultas: de 15 a exceptuando los jueves. 14

RAMPINI José A. Dr. Asma, mór., corazón, catónago, sifilis y gre. Se mudó a 18 de Julio 335, Andes y Convención Consultas: a 4. Teléfono 2785 Central. 2395-ca. 3-19

Dr. JOSE C. ANSELMI—Oculista Jefe de la Clínica Oftalmológica. Facultad de Medicina. De regreso Europa ha abierto su consultorio con 747. Consultas: de 2 a 5 p. m. Teléfono: La Uruguaya. 133

Dr. FELIPE PUIG—Especialista oídos, nariz y garganta. Consultas 3 a 6 p. m. excepto los sábados San José 83E. 476

Dr. JUAN B. BADO—Especialista Se ocupa exclusivamente de enfermedades del riñón, vejiga y traquea. Consultas: de 2 a 6. Montevideo 1854

Dr. RUCKER—Médico oculista la Facultad de Medicina de Consultas de 1 y 30 a 4 p. m. y festivos exceptuados. Colonia Uruguaya 2122 (Café)

S ECONOMICOS

palabras \$ 0.30

S PUBLICACIONES

FLORIDA vende 800 localidades Teatro Buenos Aires. J. Goffi.

000, 80.000, 10.000 p.e. se venden al 5 1/2 seccionan. Buenos Aires

STEFANI ESTEFANI de edén con banifictura del mes. Misionero 1231.

EL SIGLO — Viernes 18 de Enero de 1920

—En el Hotel del Prado fue servida una comida en honor de Adelfina Storni, cuyos versos maravillosos son tan leídos por la intelectualidad uruguaya. La exquisita poetisa se vio rodeada de un núcleo de gentes de letras, transcurriendo la cena en un ambiente verdaderamente selecto. La mesa, resultó digna, por su decoración, de tener a tan notable comensal, brindándose al final por la felicidad de la Storni, por sus futuros éxitos literarios y por su pronto regreso a estas playas, donde tanto se la admira. La acompañaban las señoras: Ernestina Méndez Reissig de Garrajas, Juana de Irbarbouroux; señorita Laura Cortinas Sánchez; señores: doctor Julio Lerena Joaquina, Carlos Quijano, Vicente Elorza, Agustín Ruano Fournier, Eugenio Stit Muñoz, etc., etc. Después del banquete, un grupo especialmente invitado engrosó a la concurrencia, pasándose unas horas de sociabilidad.

La respetable señora Juliana Briff de Centurión que conmemora su cumpleaños, recibió los saludos de todos sus parientes y amigos.

La señora María Carlota Álvarez de Basañez, ofrecerá mañana tarde una recepción en honor de la distinguida dama porteña doña Alvear de Bosch que es nuestro huésped. Las vinculaciones de esta de singulares atractivos.

La residencia de la familia no de Lezama, fué marco de una interesante reunión con motivo de celebrar su onomástico la Elisa Lezama. Apesar de ser de carácter íntimo esta reunión aprovisaron en ella números sencillos destacándose las señoras Margarita Lezama Morrison la Lezama Resano quienes intervinieron con muy buen gusto y armonías. Los jóvenes Dominante y Elías García ejecutaron piano selectas piezas clásicas dando de la concurrencia felices. Vimos a las familias de de Lezama, Freire García,

tades, que han recibido con verdadero dolor la noticia de su prematuro fallecimiento.

El señor Echave era hermano de la señorita Anicota Echave, profesora distinguida de nuestro Instituto Nacional de Sordo-Mudos.

TEATROS

SOLIS—

Poco hay que decir, que ya no se haya consignado respecto a la interpretación que de la ópera de Vives "Maruxa" hace la compañía Romo Viñas. Sólo debemos agregar aquí que anoche se reeditaron todos los aplausos escuchados en anteriores representaciones y que correspondieron a las principales partes.

Para hoy se anuncian "La verbena de la Paloma" en primera sección, de la que tanto hace no disfruta nuestro público y en segunda "Las Golondrinas" del maestro Usandizaga. Para esta última se ha hecho el siguiente reparto:

Lina, señora Romo; Cecilia, señorita Jaureguizar; Leonor, señora Oliver; Una Ecuere, señorita Sainz; Pack, señor Cortés; Roberto, señor Segura; Boby, señor Viñas; Juanito, señor Oliva; Un caballero, señor Ponsetti; El Regisseur, señor Torres; Un Excéntrico, señor Gallart; Un Malabarista, señor Laoz.

Para el domingo se anuncian dos funciones de tarde "Maruxa" y de noche "Campanone".

El lunes estreno de "Trianerias".

URQUIZA—

Debutó anoche en este teatro la compañía de zarzuela que dirigen los aplaudidos actores Ligero y León.

Haciendo una rápida traducción de las sensaciones experimentadas durante el espectáculo, debemos decir que la compañía se ha impuesto en la primera representación. Es un conjunto armonico, bien equilibrado, dotado de excelentes elementos y en el que no faltan voces agradables y educadas como los canones del arte mandan.

Asunción Pastor por ejemplo, aca-

3 Asante	5
4 Pibe Leña	5
5 Pustler	5
6 Coquimbo	5
7 Cien Fuegos	5
8 Kolosal	5
9 Nivelle	5
10 Mi China	5
11 La Manoreca	5
12 Kala Midad	5
13 Lucrecia Borgia	5
14 Aspirina	5
15 Magdala	5
16 Astucia	5

Premio Belkiss 1916 — 2000

1 Irón	5
2 Peringoto	5
3 Anhele	5
4 Maruxa	5
5 Desquite II	5
6 Daino	5
7 Banano	5
8 Trapecio	5
9 Rojero	5
10 Dairy Boy	5

Premio Carlos Pellegrini—

1 Tours	5
2 Cabool	5
3 Rodin	5
4 Benz	5
5 General Capdevila	5
6 Aviador II	5
7 Bristol	5
8 Sauerkrant	5
9 Los Gorrós	5
10 Tenebrosa	5
11 Tabaré	5
12 Masena	5
13 Tolbiac	5
14 Juanchón	5
15 Banano	5
16 Yapeyd	5
17 Pascualón	5

Premio Don Segundo metros

1 Tita Ruffo	5
2 Volsán	5
3 Poco Pico	5
4 Gavilán	5
5 Pirincho	5
6 Miao	5
7 Silvano	5
8 Fortaleza II	5
9 Charel Rena	5
10 Caligula	5
11 Aspirante	5

Premio Diamant 191

Anexo 60_ Bordereaux, Higinio Sierra, 1920, (CIDDAE; Teatro Solís, Montevideo).

ETERIA

Total de funciones

Nº

TEATRO SOLIS

Empresa: *Higinio Sierra*

Gran Compañía de ópera, óperetas y Zarzuela Española

Tiempo: Cargo de Boletería del de 19

La Sud Americana, 33 - 1429

LOCALIDADES Y ENTRADAS	Entregadas	Sobrantes	VENDIDAS	PRECIOS	IMPORTE
Palcos Avant-scène					
Palcos Bajos y Balcones					
Palcos Altos					
Palcos de Cazuela					
Sillones de Orquesta					
Tertulias Balcón 1.ª fila					
" " otras filas					
Tertulias Altas 1.ª fila					
" " otras filas					
Lunetas de Cazuela 1.ª fila					
" " otras filas					
Lunetas de Paraíso 1.ª fila					
" " otras filas					
Entradas Generales					
Entradas de Cazuela					
Entradas de Paraíso					

Desde el lunes 12 de Enero de 1920

La Compañía empezó a dar espectáculos por secciones hasta el 5 de Febrero

hasta el 6, al 8 del mismo por cuenta de la Empresa Pomo-Viñas

Vease el libro de secciones

13.

Total \$

Anexo 61_ Bordereaux, Raquel Meller, 1920 (CIDDAE; Teatro Solís, Montevideo).

17 25
11 10
6
11 20

Total de funciones
Nº

TEATRO SOLIS Nº 1

Empresa: *Antonio Chechi*
Espectáculo de Biografía y Comedias
Raquel Meller

Tiempo: Carga de Boletería del *Sábado 16 de octubre* de 1920

La Sud Americana, 33-1478

LOCALIDADES Y ENTRADAS	Entregadas	Sobrantes	VENDIDAS	PRECIOS	IMPORTE
Palcos Avant-scène					
Palcos Bajos y Balcones	23		23	8	184
Palcos Altos	7		7	4	28
Palcos de Cazuela	2	2		2	
Sillones de Orquesta	427	23	404	1 50	606
Tertulias Balcón 1.ª fila	75	35	40	1 50	60
" " otras filas					
Tertulias Altas 1.ª fila	123	50	73	1 20	87 60
" " otras filas	96	83	13	1	13
Lunetas de Cazuela 1.ª fila	107	4	103	50	51 50
" " otras filas	72	62	10	40	4
Lunetas de Paraíso 1.ª fila	135	58	77	40	30 80
" " otras filas					
Entradas Generales	200	101	99	1	99
Entradas de Cazuela	400	350	50	30	15
Entradas de Paraíso	400	268	132	30	39 60
		120			
		1001			
		1121			
					1218 50
					Total \$

10
5

Imp. Munic. Aut. avis. p. juar. a. ho. 1218.50
27.50
1191.

60% de \$1191 p. la Sra. Raquel Meller \$ 714.60
40% de \$1191 p. la Emp. A. Chechi \$ 476.40

Anexo 63_ Programa de mano Compañía Vela- Guiró, retrato de José Vela, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Teatro SOLIS

Empresa: A. Picerni

Gran Compañía Española de Operetas
Vela-Guiró

Director Artístico: **GUIDO DE SALVI**
Maestro Concertador y Director de Orquesta
Enrique Giusti

Grandioso éxito de la Compañía
Miércoles 24 de Mayo 1922
Espectáculo apto para menores - A los 21.15 en punto



GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA
EN HONOR Y BENEFICIO
del aplaudidísimo baritone
José Vela

PROGRAMA

EXITO GRANDIOSO - EXITO GRANDIOSO
La esplendísima opereta en 3 actos,
música del maestro Lombardo, traducida
y arreglada al español por Julio J.
Escobar.

La Duquesa del
Bal Tabarín

REPARTO

Frou Frou	Dora Lioret	Lavalliere	Carola Guastadini
Edy	Adriana Soler	Duque de Pontarcy	
Mme. Moret	Concepción Oliver		Agustín Morato
Atonaide	Pia Feraco	Octavio	José Vela
Alina	Antonia Morató	Soffa	Guido De Salvi
Gri Gri	Luisa Melchor	Grandbeack	Andrés Sirvent

Telefonistas, apaches, invitados, amigos, etc. — Coro General
Luojsa mise en escena

Los aparatos eléctricos que adornan la escena, son de la
casa **GANZO y Cia.**

Maestro Concertador: Enrique Giusti
En el intermedio del 2.º al 3.º acto, el beneficiado cantará la
aplaudida Jota de **EL GUITARRICO**

Mañana, Jueves 25 de Mayo, Vermont a las 18 en
punto: Molinos de Viento, Grandioso éxito al-
canzado por el baritone José Vela. Creación
nunca vista.

Mañana, Jueves, 25 de Mayo - DIA DE AMERICA
Tres grandes funciones - Tarde y Noche

conferencias que nos
gane dramaturgo don
te, en la secretaría

URQUIZA —

“ROSAS EN LA
compañía Rambal nos
en su espectáculo de
media en tres actos
yo señor Miguel H.

Para hoy anuncia el cartel de la empresa Ferrer, "La Moza de Mulás", "Sangre Virgen" y "Las Zapatillas", tres obras de muy buen éxito.

Como hemos anunciado, este teatro renovará su cartel esta semana, ofreciendo importantes novedades, que están "al caer".

A pesar de eso, no tenemos las noticias del Royal, pues no nos ha visitado su "comunicado", ni un simple programa siquiera.

Esperamos que mañana será otra cosa.

Espectáculos de hoy —

URQUIZA. — Compañía española de comedias de aventuras de Grand Guignol y Policiales "Rambal". A la hora 21 y 15. "Rosas en la Nieve", de M. H. Escuder (apta para menores). Platea con entrada \$ 1.00.

18 DE JULIO. — Compañía de género elico español, Salvador Ferrer. A la hora 21. Primera sección: "La Moza de Nulas", de Larra y F. de la Fuente, música de Torregrosa (apta para menores). 2.a "Sangre Virgen", de C. Ortiz y Rubiales, música de Merlende (apta para menores). 3.a "Las Zapatillas", de J. Veyan, música de Chueca (apta para menores). Platea con entrada por sección \$ 0.50

ROYAL. — A la hora 21: Atrayente programa de variedades. Éxito de los últimos debuts (no apto para menores). Platea con entrada \$ 0.70.

VARIETADES —

GALEFFI, EN FLORENCIA.—Los diarios italianos del último correo

del concejo que han tomado la iniciativa de la actriz. Las administrativas no se preocupan del teatro autóctono y este es arrollado mal o bien al mar por ayuda oficial. De las mujeres toda índole que diariamente ninguna tan justiciera y tan como ésta, que tanta pena conseguir a su gestora.

La concesión es por el
treinta años y obliga a
término de tres años, un
construcción valga más de
pesos. El municipio
el 15 por ciento de los benefi
de la explotación del negocio.
tro funcionará dos veces por
tarde con espectáculo
los niños y a la noche para
(De un diario argentino):

NOTAS PORTENAS.—(El grafo).—Buenos Aires, 31.—La lón, anoche, se estrenó la obra "Romeo y Julieta" de Zandonai, la que constituyó

VI 1377 (entre: 18 de Julio y
No necesita instalación

2.a, Gerardo el guapo; 3.a, Busca la mujer.

Uruguayo. — 1.a, Mentiroso sincera; 2.a, Vanidad; 3.a, Piratas de ayer.

X. — 1.a, Los mosqueteros de la guerra; 2.a, La anámbula; 3.a, La tortuosa de casarse.

extraña que pueda llegar al espontáneo y viraz. grupo de diminutas per pronto nos parecieren. que luego reconocimos yores. — Apenas habían entrar todas, cuando a do casi todo el marco. gigantón de imponente. Aquello era una pes mos sentados en nues dación frente a una vida o soñábamos tra imaginarios países q liver, el héroe de los tra infancia? La ve "causeur" que es D sacó muy pronto de. — "Hola...! Hús de sus expresiones f nosas que el hombre

TEATROS

SOLIS —

REESTRENO DE "MARUXA".

No ha decaído aún el éxito que desde su debut viene obteniendo en Solís la compañía Manuel Casas. "Gloria del Pueblo" del maestro Millán y "La montería", de Ramos Martín y maestro Guerrero, con el atractivo de su canción coreada por los espectadores siguen interesando, pero la empresa, en el deseo de mantener despierta la atención del público con la variación del cartel, anuncia ya para mañana un reestreno que merece ser destacado y que desde luego no habrá de pasar inadvertido.

Nos referimos a "Maruxa", la deliciosa égloga del maestro Vives, una de las más interesantes manifestaciones artísticas de la escena lírica española en estos últimos tiempos. El maestro catalán, autor de "Bohemios" ha vertido en esta obra de ambiente gallego raudales de fresca inspiración, utilizando con acierto en su partitura los motivos del folk-lore regional llenos de agrestes evocaciones y de dulces morriñas. Nuestro público, conoce ya "Maruxa" y no dejará de prestarle esta vez, como otras, su atención asistiendo a sus representaciones.

El bajo cantante señor Pablo Gorgé tiene en esa obra donde lucirse y habrá de obtener buenos aplausos en la bonita canción del Golondrón y otro tanto puede esperarse de la tiple Sra. Rosel, que será una fornida y bien templada Maruxa. Por lo que respecta a la presentación, la empresa nos anuncia que será irreproachable.

Esta noche ocuparán el cartel una vez más "Glorias del Pueblo" y "La montería", que como antes decíamos continúan proporcionando al conjunto buenos aplausos.

URQUIZA —

La gente regida por el maestro

Bruno Mari pondrá en escena esta noche en función ordinaria la "Tosca" de Puccini, que tantos admiradores tiene entre los melómanos devotos de la ópera, aunque no sea más que por sus romanzas famosas que el ténor gráfico ha popularizado. ¿Quién no ha ensayado alguna vez su voz en las melodías acarameladas de "Recóndita armonía" o de "Lucevan le stelle"? ¿Qué muchacha con veleidades líricas no ha intentado cumplir con las exigencias del "Visti d'arte"? Esta noche lo harán por una parte el tenor Abelo de Angeli que cantó con habilidad y buen gusto "Puritani" y la soprano Velia Paltrinieri, que será la encargada de despachar al libidinoso carpa (baritono Moreno). La platea a \$ 1.50 y las debilidades de nuestro público por "Tosca" aseguran una buena entrada.

Mañana se nos ofrecerá una segunda de "Bambos de Sevilla" con intervención de la soprano Javor Varnay, la gran "vedette" de la troupe, digna de cualquier elenco de primer rango.

Entre los espectáculos que ha de ofrecernos la temporada, debemos destacar como un verdadero acontecimiento la representación de "La flauta mágica" de Mozart, verdadera joya musical, cuya exhumación tuvo en Buenos Aires el más brillante éxito.

ARTIGAS —

EL ESTRENO DE MAÑANA. —

Una sátira de Favaro. — La "Rioplataense" nos dará a conocer mañana una nueva producción de su director don Ulises Favaro. Al anunciar el estreno nos informa la empresa que la compañía ensaya la obra con verdadero entusiasmo, poniendo cada uno de los intérpretes el mayor esmero en la caracterización de los distintos personajes que deberán presentar. Se ha

MIS

Un drama rom

Revolución

Todo el mundo dramática y extra Macat; nadie que ra de las mil obra la revolución fra la figura a la ve rible de Carlota go, en la historia hay un episodio de los historiados un suceso novel otros ocurridos aquellos años de do por la mayo conocer al deta aquellos acontec

Asesinado Ma normanda que l el tribunal revo a juzgarla, no t pena que debi que su crimen para averiguar arrancarle sus la enérgica res

—Yo no ne basta mi propio

dotada de los
que permite augu-
brillante carrera.
pocas noches ha
la señorita Oliver
ara esta noche un
o de sus mereci-

inciado es además
pudiéndose consi-
dad interesante,
adaptación espa-
media de la "Ma-
vada a la escena

ma Butterfly sin
rá a la señorita
nificando un tipo
lleno de emocio-
narán singular lu-
está decir que
rffy" fué estrena-
la señorita Oliver
sonante.

mañana sus últi-
niendo en escena
"La Corte de Na-
Gene) de Sardou,
btuvo en la fun-
eficio de la señora
dose por la noche
de Pierre Weber,
xitos de la señori-

ÓPERA. — El
El próximo mar-
Urquiza una nue-
pera popular, esta
conjunto dirigido
no Mari, ya cono-
lico.

ará con "Travia-
ión de la soprano

Repertorio: Traviata, Tosca, Bohe-
me, Lucía di Lammermoor, Favorita,
Barbiero di Siviglia, Rigoletto, I Pu-
ritani, Madame Butterfly, Flauto má-
gico, Cavallería Rusticana y Don Pas-
quale.

SOLIS

**PRÓXIMO DEBUT DE LA ZAR-
ZUELA.** — Se ha fijado para el día
2 del próximo mes de Junio el debut
en Solis de la compañía de zarzuela
que dirige el señor Manuel Casas.

Se nos informa que el citado con-
junto no obstante la larga actuación
que lleva en la vecina orilla sigue in-
teressando al público bonaerense, ob-
teniendo llenos a diario en los espée-
táculos que ofrece en el Teatro Mayo.
Coincide con el éxito de boletería el
éxito de prensa, la que con rara una-
nidad elogia la actuación del elen-
co cuyas principales figuras son la se-
ñora Rosell y el bajo Gorgé. El señor
Gorgé es elemento que por primera
vez se presentará en Montevideo y ha
conquistado en Buenos Aires buen
prestigio en virtud de sus bondades
de cantante y de la corrección con que
interpreta las producciones que se le
confían. Otro de los aspectos intere-
santes que se señala en la compañía
Casas se refiere a la propiedad con
que se montan las obras, muchas de
ellas en forma singular por el lujo que
requieren.

ZABALA

POR QUÉ VOLVIÓ SALVAT. —
Recibimos y publicamos sin comenta-
rios:

"Montevideo, Mayo 25 de 1923. —

La gigante Bol
Americano de
brada ayer a

Un lleno ma
compañía "El
de neostrenar
de Florencio B
cida por los e
el Artigas fué
rior a cuanto
conjunto que
en el género
obras de tant
dramática col
godia mística
turgo. El señ
tor de la "R
citaciones por
de la present
intérpretes m
acreedores a
blico les oto
de cada acto
con amor y
tes. Se desti
primer térmi
buen Zólo, a
la expresión
Vila. Ahorai
Esta noche
sección "Ba
tando el carl

Total de funciones Cardé
 No. 16730 No. 15

TEATRO SOLIS

Empresa: Chechi Selgado
Gran Compañía Comico-Lirica Española Amadeo Vives
Dona Mariquita

Tiempo: _____ Cargo de Boletería del Jueves 28 de agosto de 1924

LOCALIDADES Y ENTRADAS	Entregadas	Sobrantes	VENDIDAS	PRECIOS	IMPORTE
Palco Avant-scène	1	1		9	
Palcos Bajos y Balcones	21	17	4	7	28
Palcos Altos	7	6	1	3	3
Palcos de Cazuela	2	2		2	
Sillones de Orquesta	428	299	129	2	258
Tertulias Balcón 1.ª fila	80	73	7	2	14
» » otras filas ..					
Tertulias Altas 1.ª filas	58	15	43	1.50	64.50
» » otras filas ..	159	149	10	1.20	12
Lunetas de Cazuela 1.ª fila ..	76		76	.80	60.80
» » otras filas	103	81	72	.60	43.20
Lunetas de Paraíso 1.ª fila ..	75	17	58	.80	46.40
» » otras filas	60	54	3	.60	1.80
Entradas Generales	207	174	26	1	26
Entradas de Cazuela	300	202	98	.40	39
Entradas de Paraíso	400	364	36	.40	14.40
<u>120</u> <u>558</u> <u>678</u>					<u>611.30</u>

Total \$ 611.30

26.50
584.50
45
539.80

Autres 45

539.80
539.80
539.80

Anexo 67_ Bordereaux, Compañía Amadeo Vives, (CIDDAE, Teatro Solís, Montevideo).

Total de funciones Vermouth No 9

TEATRO SOLIS

Empresa H. Gando

Películas Parlantes

Compañía Española Amalia de Isaura

Tiempo: Cargo de Boletería del Martes 6 de agosto de 1929

LOCALIDADES Y ENTRADAS	Entregadas	Sobrantes	VENDIDAS	PRECIOS	IMPORTE
Palco Avant-scène.....	1	1		6	
Palcos Bajos y Balcones...	22	22		4	
Palcos Altos.....	7	7		3	
Palcos de Cazuela.....	2	2		1	
Illones de Orquesta.....	430	357	73	1	73
Butulias Balcón 1.ª fila....					
" otras filas..	80	80		1	
Butulias Altas 1.ª fila.....					
" otras filas...	217	202	15	30	10 50
Butulias de Cazuela 1.ª fila..					
" otras filas	179	143	36	30	14 40
Butulias de Paraíso 1.ª fila..					
" otras filas	135	114	21	30	8 40
Butulias Generales.....	100	96	4	70	2 80
Butulias de Cazuela.....	100	57	43	20	12 90
Butulias de Paraíso.....	100	163	37	20	11 20
	120				
	229				
	349				
Total \$					133. 20
12illon empujari					1
					132. 20
Impuestos					17. 00

Anexo 70_ Diario *El día*, Debut de la Compañía Vallejo en el Teatro 18 de julio, 3 enero 1930.



Anexo 71_ Diario *La Tribuna Popular*, Montevideo, 23 enero 1930.

Los programas de hoy

18 DE JULIO — Compañía de zarzuela española. Director: Fernando Vallejo. Espectáculo por secciones.

A las 21 y 15: 1.ª sección: "Alma de Dios"; 2.ª, a las 22 y 25: "El último culebro"; 3.ª, a las 23 y 30: "La corte de Farafán".

Sección especial, a la 1: "Las Cor-sarias".

URQUIZA — Compañía Nacional de revistas, Manuel Romero.

A las 18 y 15: Función en honor y beneficio del Círculo de la Prensa: "El Presidente tiene razón..." y número de variedades.

A las 21 y 20, 1.ª sección: "El presidente tiene razón..."; 2.ª, a las 22 y 30: "Estampas conocidas"; 3.ª, a las 23 y 40: "Los mosaicos del Sarmiento".

CIRCO BACLAMAN — Canteras de la Playa Ramírez. Espectáculos de función entera.

A las 17, matinee con variado programa.

A las 21 y 40: Amplio y variado programa.

STADIUM URUGUAY — Yacaré N.º 1584.

A las 21.30, 1.ª sección: "El Apache"; 2.ª, a las 22.20 "La Bohème"; 3.ª, a las 23.30: "Cómicas".

Cinematográficas

"EL VENENO BLANCO"
Es un film sensacional

La labor inscrip
Y LAS ACTIVIDADES
GENTE DEL LA

La época actual es la de la labor inscrip. Frente a los próximos queda otra labor que todo aquel que pueda soldado decisivo en la del de Noviembre.

En estos momentos que cabe; lo único tivo.

Cuatro mil inscrip el nacionalismo para corone sus esfuerzos e venideras. Y a eso de más dilaciones ya ge

Y en ese terreno; triunfo; engrasando encuentra la agrupación geniero Olamendi.

A las conferencias dividual que realiza que agregar la reu varán a cabo en los ses.

La gran confer
en el

Hoy a las 9 y 30 realizara en el teat



Anexo 73_ Índice biográfico de artistas que formaron parte de las compañías registradas en Montevideo durante el periodo comprendido entre (1898-1931). Datos registrados en CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

ÍNDICE BIOGRÁFICO ARTISTAS ESPAÑOLES EN EL RÍO DE LA PLATA (1898-1931)¹

Amat, José:

Compositor, profesor, director de orquesta y tenor español que llegó a Buenos Aires en enero de 1854 tras un largo periplo por Montevideo y Río de Janeiro donde residía desde 1848. En Montevideo interpretó una serie de lieder de Franz Schubert. En Buenos Aires fue director de la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires (1855-1856). Se centró en impulsar la zarzuela en Buenos Aires, considerado como uno de los primeros empresarios teatrales de zarzuela por ello. Contrató al tenor Rico y en 1856 estrenó la zarzuela de Barbieri *Jugar con fuego*, en la que hizo el papel de Félix, y que fue dirigida por Santiago Ramos, que había llegado al Río de la Plata en 1854 con la primera compañía española de zarzuela. Siguió *El duende de Olona* y *Gaztambide*, zarzuelas grandes cuyo género era nuevo para el público. Amat creó una escuela de canto en la Sociedad Filarmónica, que comenzó a funcionar ese mismo año y que llamó Conservatorio de Buenos Aires. Para ello publicó el año anterior Gramática musical, como un método de canto elemental. Ese mismo año, 1856 publicó La Lira Argentina, periódico musical que tenía como finalidad publicar y dar a conocer las composiciones locales, a la vez que otras composiciones europeas. Ese mismo año viajó hacia Montevideo con destino a Río de Janeiro, donde administró hasta 1867 la Imperial Academia de Música de Ópera Nacional, donde dio a conocer algunas de sus obras. Finalmente, en la década de 1870 se trasladó a vivir a París².

Campos, Luisa:

fue una tiple cómica muy reconocida a finales del siglo XIX y comienzos del XX (1864-1946). Se le considera una de las artistas más representativas del género chico junto a Isabel Brú, Leocadia e Irene Alba y Joaquina Pino. Fue durante muchos años la estrella del Apolo actuando en varias temporadas.

¹ Para conocer más en profundidad a los protagonistas de las compañías españolas de teatro lírico que viajaron al Río de la Plata, hemos elaborado un índice biográfico siguiendo un orden alfabético, basándonos principalmente en las siguientes fuentes: CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006 y CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. SGAE, 2000.

² CASARES RODICIO, Emilio. "Amat, José". En *Diccionario de la zarzuela España e Hispanoamérica*, op. cit. Vol.1. p.79.

Llegó a la cumbre de la fama con el estreno de *La verbena de la Paloma* en el Apolo en 1894³.

Carreras, Emilio:

Emilio Carreras (Madrid 1858-1916) fue un tenor cómico de gran prestigio en España y América a comienzos del siglo XX. En España fue considerado el cómico estrella del teatro Eslava y un representante clave del género chico español. Con la obra *El gorro frigio* consolidó su fama y fue contratado por el Teatro Eslava. Y más tarde en el teatro Apolo. Fue muy reconocido por los papeles que interpretó en las obras: *Las doce y media* y *El sereno de Chapí*, *La Revoltosa*, *El pobre Valbuena* y *El perrochico*.

Hacia 1908 comenzó su gira por América, los rumores contaban que inició este periplo americano porque se encontraba en malas condiciones vocales y lo hizo para regenerarse pero no podían negar sus dotes interpretativas como cómico sobre todo, por sus dotes interpretativas⁴:

Casals, Eugenio:

(1876-1953) este actor y director madrileño obtiene gran reconocimiento previo y posteriormente a su viaje a América. Antes de realizar esta gira por el Río de la Plata, actuaba con su compañía de teatro en el teatro del Duque de Sevilla hacia 1907. Después de su viaje fue muy reconocido en Madrid, en la temporada de 1923 primero, donde presidía una compañía que incluía a Cayetano Peñalver, María Badía, Matilde Rossy, Enriqueta Torres, entre otros. Participó en el estreno de *Los Claveles* de José Serrano y en 1931 estrenó también *La chulapona* de Moreno Torroba en el teatro Calderón de Madrid. Se ha considerado por tanto como uno de los defensores e impulsores de la zarzuela grande. Durante la guerra Civil fue director del teatro Fuencarral y también del anterior Liceo de Barcelona, teatro Nacional de Cataluña donde llevó a cabo varias zarzuelas y fue muy bien acogido por su labor.

Colom, Amalia:

Amalia Colom fue una tiple cómica sevillana que finalmente acabó viviendo en Buenos Aires (1911). Debutó en Cádiz con la compañía de Leopoldo Burón y pasó después a Sevilla con la de Julián Romea para después realizar una compañía de verso con Ricardo Valero por Cuba y México. Cuando regresó a España trabajó con Antonio Vico recorriendo los teatros de Madrid, Barcelona, Valencia y Baleares. Regresa después de nuevo a América donde inaugura el teatro Politeama por lo que la tenemos registrada en Uruguay en la reapertura del teatro Politeama (1902)???. También inauguró el Odeón de Valparaíso, obteniendo grandes éxitos. Tras su regreso a Madrid, obtiene también grandes éxitos en el teatro Eslava con las obras como *EL arte de ser bonita*, *El puñado de rosas* y *San Juan de Luz*. Vuelve de nuevo a América pero enferma y muere

³ En CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la Zarzuela*. Op.cit., vol.2.p.370.

⁴ CASARES RODICIO, Emilio. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: AEDOM, 1999.p. 245.

de cáncer en Buenos Aires. “Según Francisco Cuenca, Amelia Colom no era su auténtico nombre, aunque siempre lo había usado”⁵.

Fernández Palomero, Manuel⁶:

Manuel Fernández Palomero fue un importante escritor de obras lírico-dramáticas y también director de compañías de zarzuela. Sus obras aparecen escritas en colaboración con autores como Labra, Montesinos, García Álvarez o Celso Lucio pero también produjo las suyas propias. Se dedicó fundamentalmente al mundo de la opereta y la revista colaborando con Luis Foglietti, hablo Luna, Rafael Calleja, Vicente Lleó o Francisco Alonso, entre otros. Destacando una de sus obras más conocidas : *Congreso Feminista*, fantasía en un acto en colaboración con Enrique García Álvarez y Celso Lucio con música de Quinito Valverde, estrenada en el teatro Moderno de Madrid en 1904.

Fons, Julia:

Tiple cómica y reconocida cantante y actriz sevillana que defendió el papel de la mujer como artista a comienzos del siglo XX. Antes de su gira por América, se consolida como cantante y actriz de opereta, actuando en los teatros Cómico, Eslava, en el Teatro de la Zarzuela con “el Mijita” de *Los borrachos*. En el Eslava se hace muy conocida por su interpretación *La alegre trompetería*, *La gatita blanca* y *La corte del faraón*. Pasó finalmente al mundo de las variedades alcanzando gran fama con la sicalipsis, cuplés y canción ligera⁷.

Gil Rey, Juan:

Juan Gil Rey fue un destacado barítono español del siglo XX de la compañía del teatro Parish que dirigía Miguel Soler. En 1907 estrenó *La patria chica* de Chapí y los hermanos Álvarez Quintero; al año siguiente estrenó en el Teatro de la Zarzuela *Pepe Botellas* de Vives y en 1913 *Las musas del País* de Fernando Méndez, era muy característico por su dramatismo en las interpretaciones⁸.

“Iris, Esperanza” :

actriz y cantante mexicana (1888-1962) Se le conoció como la reina de la opereta. Tuvo gran repercusión y fama en España donde triunfó en el teatro d la zarzuela. Alternaba las representaciones de opereta con la zarzuela. Triunfó en Estados Unidos en Europa y en América del Sur . SU interpretación más importante fue al de la viuda alegre de Lehar. Se casó tres veces, en este caso

⁵ GONZÁLEZ PEÑA, Mª Luz. *Diccionario de la Zarzuela*. Op.cit., vol 1.pp.516-517.

⁶ GONZÁLEZ PEÑA, Mª Luz. ibídem. vol. 1. p.765.

⁷CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela*, op.cit. p. 184-185.

⁸ GONZÁLEZ PEÑA, Mª Luz. *Diccionario de la Zarzuela*. Op.cit., vol.1vol.1. p. 883.

recogemos a su marido el barítono Juan Palmer que aparece en su compañía como director de escena⁹.

De Isaura, Amalia ¹⁰:

(1894-1971) tiple cómica madrileña que llevó a la creación del “maquietismo”, canción cómica que lo imita todo. Venía de una familia de artistas, era hija del compositor Arturo de Isaura y de la tiple cómica Carmen Pérez¹¹. Antes de realizar esta gira por América, fue la primera tiple cómica del teatro Cervantes de Sevilla. Justo después de su actuación en Uruguay, está registrado en 1912 su éxito en el Teatro Apolo durante algunos años estrenando obras como *El príncipe Casto* de Quinito Valverde y Enrique García Álvarez. También en ese mismo año tuvo su mayor éxito con la opereta de Perrín Y Palacios, *las mujeres de Don Juan*. Era muy característica su actuación porque se transformaba para la interpretación de cada personaje en una misma obra. Después de obtener grandes éxitos con el género chico, comenzó a cantar canción ligera siendo muy innovadora su participación en el mundo del cuplé intercalando recitados con un toque humorístico con las canciones. Llegó a formar una compañía propia con Paco Alarcón. Traspasó los límites de las varietés para adquirir valor teatral, de ahí su aportación clave en el mundo del teatro musical español. Formó escuela y llegó a formar parte de la compañía de Concha Piquer tras la Guerra Civil.

Isaura, Mary:

Reconocida tiple española que comenzó a actuar en 1907 con la compañía de Casimiro Ortas. Su máximo éxito le llegó con la interpretación de *Doña Francisquita* de Vives en 1923, éxito que le acompañaría años más tarde cuando comienza su gira por Hispanoamérica con el propio Vives y la compañía Delgado. En Argentina tuvieron tanto éxito que la zarzuela se mantuvo en cartel durante siete meses, después emprenderían una gira por Valparaíso y Lima, es aquí donde tenemos registrado su paso por Montevideo.¹²

Jordán, Carmencita:

Esta tiple cómica procedente de Cuevas del Almanzora (Almería) 1883-Valencia 1931, realizó una gira y estancia de catorce años en Argentina, sobre todo con la compañía del empresario Losada. Abandonó la zarzuela por la comedia y volvió a España donde actuó pero finalmente regresó a Buenos Aires donde se retiró. Una repentina enfermedad le hizo volver a España para operarse pero falleció durante la operación¹³.

⁹ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. Ibídem, vol. 1. pp.1007-1008.

¹⁰ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. Ibídem, vol. 1. p. 1009.

¹¹ Casares Rodicio, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela*, op.cit.p. 198.

¹² GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. Ibídem, vol. 1. pp. 1009-1010.

¹³ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. Ibídem, vol. 2. p. 12.

Lopetegui¹⁴:

Eran dos hermanas, Ana y Maruja. De Ana se tiene el dato de su debut en el teatro San Fernando de Sevilla y después en el Liceo hasta llegar a la Scala de Milán. Así como su debut en el Teatro Real en 1909. En 1911 se pasa al género de la zarzuela y es aquí donde la podemos ubicar en su gira por América. De Maruja se recoge la información de su dedicación exclusiva al género chico y a la revista. Acabó trabajando en el cine hacia 1925.

López Silva, José:

Fue un comediógrafo, poeta y libretista nacido en Madrid en 1861 y falleció en Buenos Aires en 1925. Nació en el barrio de Lavapiés y conoció desde dentro el mundo de las chulapas y los chulapos, el casticismo del mundo zarzuelero que luego plasmaría como mucha sutiliza e los libretos de género chico que compuso, ilustrando cada personaje cargándolo de la fuerza que caracterizaba los rasgos de cada personaje. Casticismo y costumbrismo se refleja en sus obras. Colaboró con Fernández Shaw, Arniches o Jackson Veyán. Llegó a Buenos Aires en 1911 por lo que es normal que esté registrada su presencia en Montevideo en 1910, un año antes. Se radicó en Buenos Aires donde colaboró con Carlos Mauricio Pacheco, uno de los autores más significativos del teatro argentino y juntos crearon lo que se conoció como el género sainetes “hispano-argentinos” con obras como *Los piratas* y *Así terminó la fiesta.*, con música de Francisco Payá. Obras que recogían a la perfección los elementos hispanos y porteños, las costumbres y tradiciones de uno y otro lugar, los conventillos¹⁵.

Maldonado, Dolores:

Sobre esta soprano española se tiene poca información salvo la registrada por sus apariciones en los teatros españoles. Tenemos la noticia de que comenzó su carrera fuera de España y apareció en el teatro de la Zarzuela en 1871 con el estreno de *La sota de espadas* de Arrieta. En 1899 ya cantaba en el teatro Apolo y tras un periodo sin noticias, que casualmente es el que tenemos noticias suyas en el Río de la Plata, hace su reaparición en el teatro de la zarzuela en la temporada 1907-1908 junto a Joaquina Pino. En 1908 estrenó *Pepe Botellas* de Vives y *El niño de Brenes* de Pedro Córdoba¹⁶.

Mardones, José¹⁷:

Destacamos aquí de la compañía de Sagi barba el bajo de Fontecha (Álava) José Mardones, considerado uno de los mejores bajos de su generación. Originalmente su vocación iba encaminada al sacerdocio, para ello se trasladó a Briviesca (Burgos) donde comenzó los estudios musicales con Eustaquio

¹⁴ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. p. 107.

¹⁵ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz y LENA PAZ, Marta. *Ibídem*, vol. 2. p. 116.

¹⁶ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. pp. 159-160.

¹⁷ CASARES RODICIO, Emilio. *Ibídem*, vol. 2. p. 182.

Recio y donde participó como tiple del coro de la Colegiata. Abandona pronto el sacerdocio y se traslada a Vitoria donde estudia piano con Aramburu. Después se trasladó a Madrid donde no tuvo mucha suerte. Lo rechazaron en varias ocasiones, no pudo entrar a estudiar en el Conservatorio y no pudo ni siquiera entrar en el coro del Teatro Real, por esta razón parece que comenzó a cantar producciones de zarzuela y debutó con *Música clásica* de Chapí. Es en este punto cuando conocería a Sagi Barba y con quien trabajaría en Buenos Aires y en Uruguay. En 1907 volvió de Suramérica y un año más tarde comenzó a trabajar como solista en el teatro San Carlos de Lisboa iniciando así su trayectoria internacional y donde finalmente se dedicó a la ópera.

Gregorio Martínez Sierra:

Gregorio Martínez Sierra (1881-1947) fue un dramaturgo y director teatral muy significativo en la historia del teatro español. También colaboro en el mundo del teatro escénico. A él asociamos la figura de Catalina Bárcena, como la actriz principal que estrenó la mayoría de sus obras. Se ha asociado también a que muchas de sus obras pudieron estar escritas por su mujer María de la O Lejárraga por el carácter femenino de sus obras. EN el teatro lírico dejó títulos como *Las golondrinas* con música de Usandizaga y trabajó en colaboración con músicos de la talla de Falla, Turina, Vives Giménez o María Rodrigo¹⁸.

Consuelo Mayendia:

Consuelo Mayendía tiple cómica valenciana (1890) que tuvo gran éxito en España y en América. Antes de su gira por América con la compañía Velasco y con la de Emilio Carreras y la de Moncayo, estas dos últimas gestionadas por el empresario teatral Higinio Sierra, fue reconocida en España tras su éxito en el teatro Apolo de Valencia y en el teatro de la Zarzuela. Allí estrenó *El club de las solteras*, obra que le dio gran reconocimiento. Se casó con el tenor cómico Cristóbal Sánchez del Pino y tras la muerte de éste ingresó en un convento¹⁹.

Poseía una excelente voz, mucha más de la que acostumbraba a exigir en el género chico, preparación musical, gracia, picaresca, desenfado y belleza [...] podía ser tiple cómica o soprano, según las demandas de la obra y cantaba tanto opereta como sainete. La prensa de 1911 se hace eco de su próximo matrimonio con el tenor cómico Cristóbal Pérez del Pino, anunciando que el 27 de enero de 1911 ofrecía en Apolo su última función de soltera. Tras su matrimonio se embarcó para América con su marido, donde tenían un contrato de seis meses pasados por los cuales volvió al Apolo²⁰.

Meana, Paco:

¹⁸ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. pp. 213-214.

¹⁹ CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela*, op. cit.p. 210.

²⁰ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. pp. 228-229.

El personaje de Francisco Meana (1875-1951) será muy controvertido porque no sólo era cantante, bajo y actor, sino que también era director de escena, profesor de canto y compositor. Todo ello con una formación autodidacta. Nace en Gijón y a los 25 años se traslada a Madrid donde actuó en diferentes coros hasta que el libretista Miguel Ramos Carrión consiguió que entrase en el Teatro Real. Tras su viaje a América, donde pasó una larga temporada y donde fue muy aclamado por el público rioplatense; a su vuelta a España, participa como director de escena en *La tempestad de Chapí* en el Teatro de la Zarzuela. Finalmente vuelve a Argentina donde se dedica a la docencia y donde llega a componer una zarzuela, *Carmina*, estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires²¹.

Moncayo, Pepe:

Actor y cantante malagueño (1867-1941) proveniente de una familia de artistas, su padre era el empresario teatral Moncayo y su madre la tiple Manuela Cubas. Desde muy joven trabaja en el teatro donde comienza a nutrirse del género chico. Debuta en Madrid como actor primero, en 1893 para después consagrarse en zarzuela, protagonizando *La viejecita*, *La guardia amarilla*, etc... Actúa en el Teatro de la Zarzuela y en el Apolo hacia 1901 y lo continúa haciendo hasta su partida a América primero en 1910 donde debuta en el Teatro San Martín de Buenos Aires con la obra *Sangre gorda* y donde realiza una gira por Chile y por Perú. Lo registramos en Montevideo en su segundo viaje a América hacia 1912. A su vuelta a España hacia 1912²² canta la versión cinematográfica de *La Revoltosa* y es reconocido como uno de los mayores intérpretes y defensores del género chico²².

Nadal:

Nadal. Se conocen cinco intérpretes españoles con este apellido, llamados Ana, Ángela, Joaquín, Julio, Nicolás y Presentación. Es probable que existiese relación de parentesco entre ellos, aunque se desconoce el grado. No se han podido identificar la intérprete que aparece en numerosos estrenos como "Srta. Nadal"²³.

Emilio Orejón:

Familia de músicos, de cantantes españoles formada por Juan, su hijo Emilio y la esposa de éste. Juan Orejón llegó a tener gran importancia como director de compañía de zarzuela. Estrenó varias obras en el Teatro de la Zarzuela como *La campana de la ermita* de Aimé Maillart o *El cuerpo del delito* de Isidoro García de Rosetti. En el Circo también estrenó varias obras de Oudrid o Arrieta.

²¹ CASARES RODICIO, Emilio. *Ibídem*, vol. 2. p. 233.

²² GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. pp. 280-281.

"Excelente caricato, obtuvo uno de sus mayores triunfos con el personaje de "Parejo" de El cabo primero. Alcanzad gran popularidad" En CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. SGAE, 2000.p.216.

²³ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. pp. 335-336.

Tuvo gran importancia en el teatro de los bufos. En 1886 se traslada a Argentina como director de la compañía de zarzuela que organizó en España Avelino Aguirre. Fue muy buen empresario promocionando el teatro lírico español en la Argentina en el periodo final del siglo XIX. Formó varias compañías de zarzuela locales además de españolas de las que su hijo Emilio formó parte. Emilio Orejón (España, 1871-1905) tenor cómico, comenzó muy joven a trabajar en la compañía de su padre con la que llegó a Argentina en 1888. Protagonizó como actor cómico zarzuela y sainete criollo. Interpretando varias obras de Nemesio Trejo. Considerada por el crítico argentino Mariano Bosch como un actor hispano-argentino. Tenemos aquí un ejemplo de esa unificación y diversidad. Lo más interesante de Emilio Orejón es que tenemos la constancia de que está en los mismos años en los teatros españoles y en los teatros uruguayos. Es muy interesante esta apreciación porque lo tenemos en el Teatro San Felipe y ese mismo año en el Teatro de la Zarzuela donde interpretaría en 1900 *La cariñosa de Bretón*, con mucho éxito, y el *sábado de gloria de Brull*; luego no aparece hasta 1902, ya a su vuelta de Uruguay en el Teatro Moderno y así hasta la temporada de 1904-1905, cuando decide retirarse por un malentendido con la empresa del teatro Apolo. Por último, se asocia como su esposa la cantante Vázquez de Orejón, ya que participó en los estrenos del teatro Novedades junto a él²⁴.

Ortas, Casimiro:

Casimiro Ortas Rodríguez (1880-1942), tenor extremeño que comienza a actuar siguiendo la profesión de su padre, también actor. Obtiene gran éxito en Sevilla como tenor cómico donde coincide con Matilde Pedrel y Bonifacio Pinedo. Fue director del teatro Apolo. Se especializó en la interpretación de comedias y realizó una gran gira por América y Portugal, de aquí esta interpretación de su compañía en Montevideo²⁵.

Palacios, Antonio:

Tenor granadino (1890-1972) que desarrolló la mayor parte de su carrera en América Latina. Proveniente de una familia de actores, hijo de la actriz Juana Espejo, debutó muy joven en el teatro. Formó su propia compañía pero pronto se disolvió. Artista polifacético, acabó realizando programas radiofónicos y televisivos en La Habana.²⁶

Pellicer, Julio:

Dramaturgo, docente y periodista nacido en Córdoba en 1872. Escribió algunas comedias en colaboración con José López Silva como *Zarzamora*, *Mariposas*

²⁴ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz y LENA PAZ, Marta. *Ibidem*, vol. 2. pp. 378-379.
PIÑEIRO DÍAZ, José

²⁵ CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela*, op.cit..p. 325.

²⁶ PIÑEIRO DÍAZ, José. *Ibidem*, vol. 2. pp. 407-408.

Blancas y *El gallo de la pasión*. En 1912 escribió un sainete en colaboración con López Silva, *El arroyo* que se estrenó en el teatro Avenida de Buenos Aires en 1912 con música de Quinito Valverde y Luis Foglietti y *El patio de los naranjos*, zarzuela con música de Pablo Luna en 1916, teatro Apolo, con el que ya había colaborado²⁷.

Perdiguero, Arsenio:

(León, España 1877-Es. As. 1975)

“Realizó en su país natal estudios de música y desde que se radicó en nuestro país en 1888 participo en nuestro quehacer escénico, como músico en la orquesta del Orfeón Español y en una compañía de teatro bajo la dirección de Eduardo Rico. En 1892 debutó en teatro para adultos bajo la dirección de Juan Goula; a partir de ese momento integró varias compañías, algunas españolas de género chico y zarzuela y otras nacionales. Trabajó junto a Roberto Casauz, Francisco DUCasse, Olinda Bozán y César Raiti. En 1910 trabajó al frente de su elenco en el que estaban las actrices Colom, Lopitegue, Ibáñez y Pocoví (más tarde se incorporaría Elvira Celimendi) y los actores Gallegos y Costa, entre otros. Hicieron repertorio español y criollo, debutando con *Los vividores* de Trejo, con mucha aceptación del público y que se constituyó en la obra de mayor éxito de la temporada. En 1911 su compañía, comenzó a difundir los sainetes y zarzuelas que habían obtenido premios en el concurso efectuado el año anterior en el Teatro Apolo, y triunfó en su caracterización en *El caburé*. Junto con su esposa, la actriz Matilde Díaz, realizó permanentes giras por Latinoamérica entre 1919 y 1928 en las que se desempeñó como actor y director escénico estrenando piezas españolas y de autores argentinos. Al año siguiente lo encontramos como director de la Compañía Santa Rivera de Espectáculos Cómicos Musicales al tiempo que se incorpora al movimiento cinematográfico local. Tanto en los papeles cómicos a su cargo como en los dramáticos, hizo este actor-director verdaderas creaciones. En 1921 en el Teatro Mayo, inventó “los jueves blancos” donde sumaba a los espectáculos extensos, obras en un acto.”²⁸

Si hijo, Arsenio Perdiguero Díaz, también se dedicó al teatro, iniciándose en la compañía de sus padres en 1935. Acabó ejerciendo como director de obras teatrales en Buenos Aires.

Pinedo, Bonifacio:

Barítono y director de escena catalán que comenzó su carrera en 1883 en Madrid donde pasó a cantar en la cuna del teatro lírico español, el Teatro Apolo. Dotado de una magnífica voz y buen gusto, realizó con la Compañía Cereceda giras por España cantando también opereta francesa y alemana. Llega a Montevideo tras una experimentada carrera con su propia compañía, con obras que había estrenado en España como *Folies Bergeres* de Ruio. Marcha a Uruguay con reconocido éxito tras realizar obras de Chapí o Manuel Nieto, Perrín y Palacios en el *Eslava* de Madrid. Recoge los documentos de

²⁷ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibidem*, vol. 2. pp. 445-446.

²⁸ DE LIMA, Perla Zayas. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Editorial Galerna, 1990. pp.229-230.

TA. Córcholis: "Memorias íntimas del teatro. Bonifacio Pinedo", Mundo Nuevo, 500,6-VIII-1903; *El teatro*, 51, XII-1904; Su actividad como director de escena también fue muy acertada ya que los autores del libreto de *Cuadros disolventes* de Manuel Nieto, Perrín y Palacios le daban las gracias públicamente en la edición del mismo por el acierto de su dirección artística. Además, trabajó como actor en el Lara y de director del teatro de la Comedia. Volvió a Madrid en 1902-03 bajo las premisas de Arniches para protagonizar *El puñado de rosas* de R. Chapí. Al formar su propia compañía como vemos aquí registrada en Montevideo a finales del s. XIX, volvió con ella a Madrid actuando en el teatro de la Zarzuela en la temporada de 1904-5 por lo que podemos comprobar lo importante y considerada como buen artista que era²⁹.

Pretel, Matilde:

Tiple valenciana (1874-1965). Estudió en el Conservatorio de Valencia decidiéndose por la Zarzuela debutando en el Teatro de la Zarzuela con el papel de Roberto de *La tempestad* de Chapí en 1894. En el mismo año estrena *El tambor de granaderos* en el Eslava que le dio la consagración como diva de la zarzuela. Dotada de magnífica voz, buena presencia, cualidades teatrales y una magnífica pronunciación, para su voz concibió Chapí su obra *Mujer y reina* que estrenó en 1895 en el teatro de la Zarzuela. En 1897 formaba parte de la compañía del teatro de la Comedia, junto con Leocadia Alba. En este caso, el diccionario de la zarzuela hace mención en que tuvo una compañía con Bonifacio Pinedo, en el caso contrario no lo especifica³⁰.

Reynoso, Antonio:

Reynoso (España 1896-Argentina1912) fue un compositor muy reconocido en el Río de la Plata. Llegó con su familia a Argentina previamente habiendo realizado sus estudios de violín en Real Conservatorio de Madrid. En Buenos Aires comenzó a dirigir compañías españolas de sainete lírico y zarzuela. Y fue uno de los colaboradores más significativos de la creación del sainete criollo junto con otros músicos argentinos³¹.

Rodríguez, "la" [Elena]:

Deducimos que puede referirse a Elena Rodríguez, tiple española que estrenó en 1888 *La panadera* de Albertó Cotó en Eldorado de Barcela y en 1895 *El señor corregidor* de Chapí en el Eslava. Actuó en el Teatro Apolo también con otras de Chapí y realizó una gira por México, donde estrenó zarzuela mexicana como *La mariposa* de Jordá y *Las instantáneas* en la que popularizó el número de las mariposas junto con Luisa Obregón. (Quizá de esta gira pasara a Argentina y Uruguay)³².

²⁹ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. pp. 475-476.

³⁰ CASARES RODICIO, Emilio. *Ibídem*, vol. 2. p. 503.

³¹ LENA PAZ, Marta. *Ibídem*, vol. 2. p. 503.

³² GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. p. 580.

Romeu, Pepe:

En realidad, se llamaba José Rizo Navarro (1901-1986) pero fue adoptado por el actor Romeu que le dio su apellido. Tenor y actor murciano que comenzó su carrera profesional en el teatro, siendo contratado por Jacinto Benavente para realizar tres temporadas en el Teatro Español de Madrid. En 1926 comienza su viaje por Buenos Aires donde fue contratado en el teatro Odeón donde debutó con *La muerte del rruiseñor*. Cantó zarzuela hasta el periplo de la Guerra Civil donde trabajó en el teatro Pardiñas de Madrid junto a Matilde Vázquez, Pepita Rollán Y Delfín Pulido³³.

Ruiz, Julio:

Julio Ruiz Castellano de los Cobos (Madrid 1850-Madrid 1919) fue un artista muy polifacético, actor, libretista y compositor. Se convirtió en el actor cómico más famoso de su tiempo. Comenzó muy joven su trayectoria artística empezando en Cádiz para pasar posteriormente a ser la estrella en Madrid y el resto de España. En América realizó dos giras muy importantes y largas estancias donde pasó gran parte de su vida, lo que le dio un reconocimiento internacional. "La revista *Madrid Cómico* del 15 enero 1887 bajo el epígrafe de "Actores Cómicos" lo describía con los siguientes versos: "Derrocha que es un primor/ la mucha gracia que tiene/ y canta, si a mano viene, /lo mismo que un rruiseñor". En 1899 embarca a Buenos Aires con la Compañía Pastor donde pasa a Montevideo, donde tenemos registrada su presencia en los principales teatros de la época. Después viaja a México para después tener gran éxito en Santiago de Cuba. Finalmente vuelve a España donde obtiene gran éxito en el Apolo y también en Barcelona, donde viaja de nuevo en 1908 a Buenos Aires . Finalmente acaba sus días en España, donde se había dejado olvidado y arrastrado por la mala vida³⁴.

Sagi, Emilio:

El barítono catalán (Mataró 23-II-1876) Emilio Sagi Barba, llega a Buenos Aires con 22 años donde comienza a trabajar principalmente en la zarzuela grande que se adaptaba con naturalidad a su voz. encontró en el Río de la Plata su filón de espectadores y reconocimiento esperado tras una larga carrera a la por España y América. Lideró la compañía lírica junto a su mujer la tiple Luisa Vela, y componían su compañía el tenor Alberto Ristorini y el Bajo José Mardones. Durante casi tres décadas desplegó multitud de títulos que iban desde *Bohemios* de Vives, a obras de Penella o Chapí a introducir la opereta vienesa en los teatros rioplatenses o estrenar obras en el Río de la Plata tras obtener reciente éxito en España como le ocurrió con *Maruxa* o *Margot*, por poner algunos ejemplos, comedia lírica de Gregorio Martínez Sierra y Musica de

³³ GONZÁLEZ PEÑA, Mª Luz. Ibídem, vol. 2. pp. 599-600.

³⁴ GONZÁLEZ PEÑA, Mª Luz. Ibídem, vol. 2. pp. 624-625.

Joaquín Turina... Acaba sus días en Polop de la Marina (Alicante) donde muere el 7 de agosto de 1949³⁵.

Sirvent, Andrés:

Barítono español muy vinculado a Foglietti y a Lleó. De Foglietti se le ubica estrenando una obra suya, *El arroyo*, en el teatro Avenida de Buenos Aires en 1912³⁶.

Taberner:

Taberner. Familia de músicos españoles formada por Mariano, sus hijas Adela, Amparo y Consuelo y su nieta Amparito, hija de Amparo". Amparo comienza a estar registrada en el teatro Apolo en la temporada de 1900 en sustitución de Joaquina Pino. Formó parte del plantel de las tiples del Apolo junto con la Brú, Joaquina Pino y Matilde Pretel. La revista EL Teatro (43-IV-1904) destaca su agradable timbre de voz y su modo de declinar con delicadeza y sentimiento de actriz, lo que era bastante escaso en el género lírico. También cantaba opereta y realizó la gira por América³⁷.

Amparo Taberner:

Famosa tiple valenciana que tras su debut en Madrid en la temporada de 1900 marchó a realizar una gira por América. A su vuelta a España formó parte del elenco de las tiples más aplaudidas del Apolo junto a Isabel Brú, Matilde Petrel y Joaquina Pino³⁸.

Vela, José³⁹:

Hermano de Luisa Vela y perteneciente a una familia de músicos españoles. El barítono alicantino (1890-¿ Montevideo) participó en el estreno de *Maruxa* de Vives en el teatro de la Zarzuela en 1914, siendo su hermana la protagonista de la obra. Podemos entender que viajara con su familia a América donde se asentó primero en Buenos Aires, aconsejado por su hermano Telmo, debutó en el teatro Marconi con *Rigoletto* en 1916.

Vela, Luisa

Esta tiple valenciana (1884 -1938) fue considerada una de las grandes figuras

³⁵ CASARES RODICIO, Emilio. Ibídem, vol. 2.pp. 636-638.

³⁶ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. Ibídem, vol. 2. p. 719.

³⁷ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. Ibídem, vol. 2. pp. 755-756.

³⁸ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. Ibídem, vol. 2. pp. 755-756.

³⁹ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. Ibídem, vol. 2. pp. 755-756.

de la zarzuela y la opereta, principalmente, en el primer tercio del siglo XX junto a su marido Emilio Sagi, fundando su compañía lírica, Sagi-Vela.

Nacida en una familia dedicada a la música, su hermano Telmo Vela fue un gran violinista, y su otro hermano, cantante. Luisa inició los estudios de canto en Valencia con Enrique Vidal, perfeccionándose en la misma ciudad con Pietro Varvaró y convirtiéndose muy pronto en una de las sopranos de mayor popularidad en los teatros líricos de España y otros países de América, sobre todo a partir del estreno de *La viuda alegre* en 1908 y de *Las golondrinas* en 1914, obteniendo un gran éxito, así como la presentación en España de *La vida breve* de Falla, en noviembre del mismo año, una interpretación magistral que le valió que el maestro le pidiese la interpretación de las Siete canciones españolas. Casada con Emilio Sagi Barba, con el que formaba pareja en el escenario, se acrecentó su fama y actividad, estrenando numerosas zarzuelas....(...) tenía una voz de soprano lírico-*spinto*, y una magnífica técnica canora. Estaba dotada de una voz extensa, flexible y potente, muy bien timbrada, lo que le permitía abordar cualquier papel del género lírico español, con una especial gracia en sus interpretaciones, que venía dada en primer lugar por su espléndida figura, pero también por su gracia y dominio de la interpretación⁴⁰.

Viñas, José:

José Viñas fue actor, director de escena y cantante. Estrenó en 1908 *El gran embustero de Luna* en el Coliseo Imperial de Madrid. Formaba parte de la compañía de Manuel Fernández de la Puente que actuó en el teatro de la Zarzuela en 1913. Lo ubicamos en 1919 también en España, en el Teatro Victoria de Barcelona donde estrenó *Sabino el trapisondista o El saber todo lo puede* de Padilla. Imaginamos que será después cuando realizaría la gira por América porque no hay más datos sobre sus actuaciones hasta 1921 cuando parece en el teatro de la Zarzuela como director de escena y primer actor de la compañía en la que cantaba Emilio Sagi y Luisa Vela, que estrenaron *El pájaro azul* y *La Dogaresa*⁴¹.

Zúffoli, Eugenia:

Actriz y cantante romana (1903-1982) que realizó su trayectoria principalmente en los teatros madrileños en revista y género chico, zarzuela opereta y revista. Un año antes de estar registrada en Montevideo, formaba parte de la compañía de Manuel Fernández de la Puente en el teatro de la Zarzuela. Se le vincula con la compañía Velasco en el Apolo y con los estrenos de varias obras de Lleó y Pablo Luna. Finalmente se dedicó a la interpretación.⁴²

⁴⁰ CASARES RODICIO, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. pp.639.

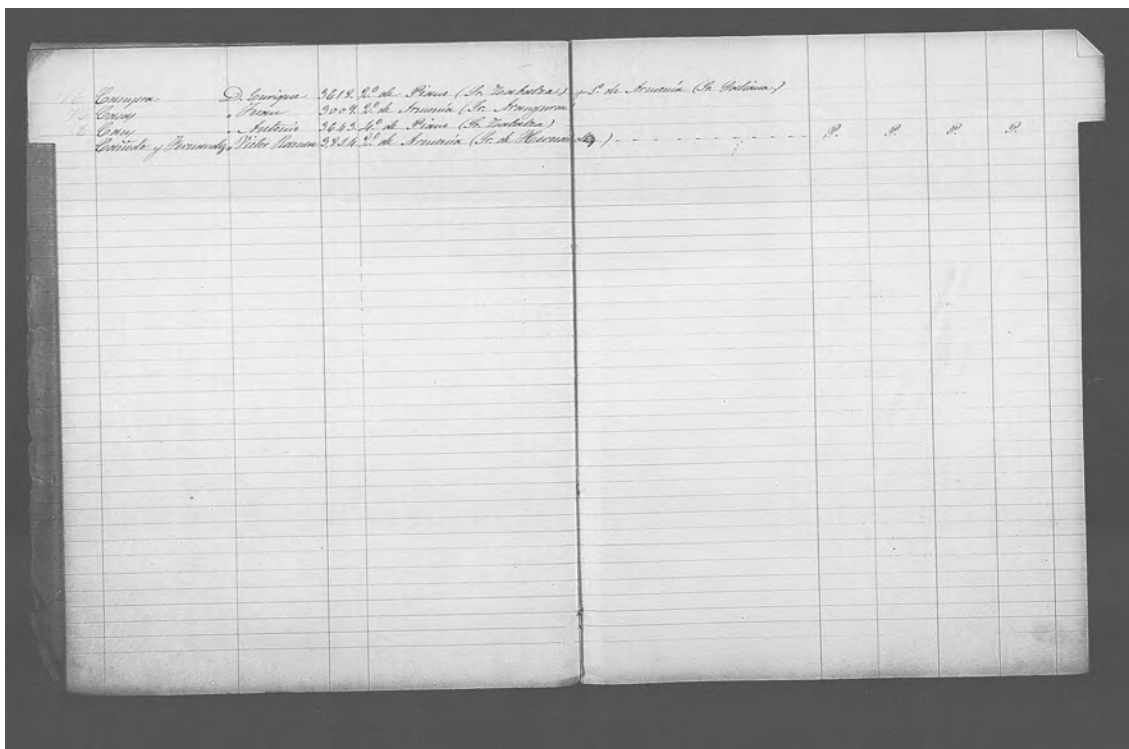
⁴¹ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. pp. 927-928.

⁴² GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. *Ibídem*, vol. 2. p. 991.

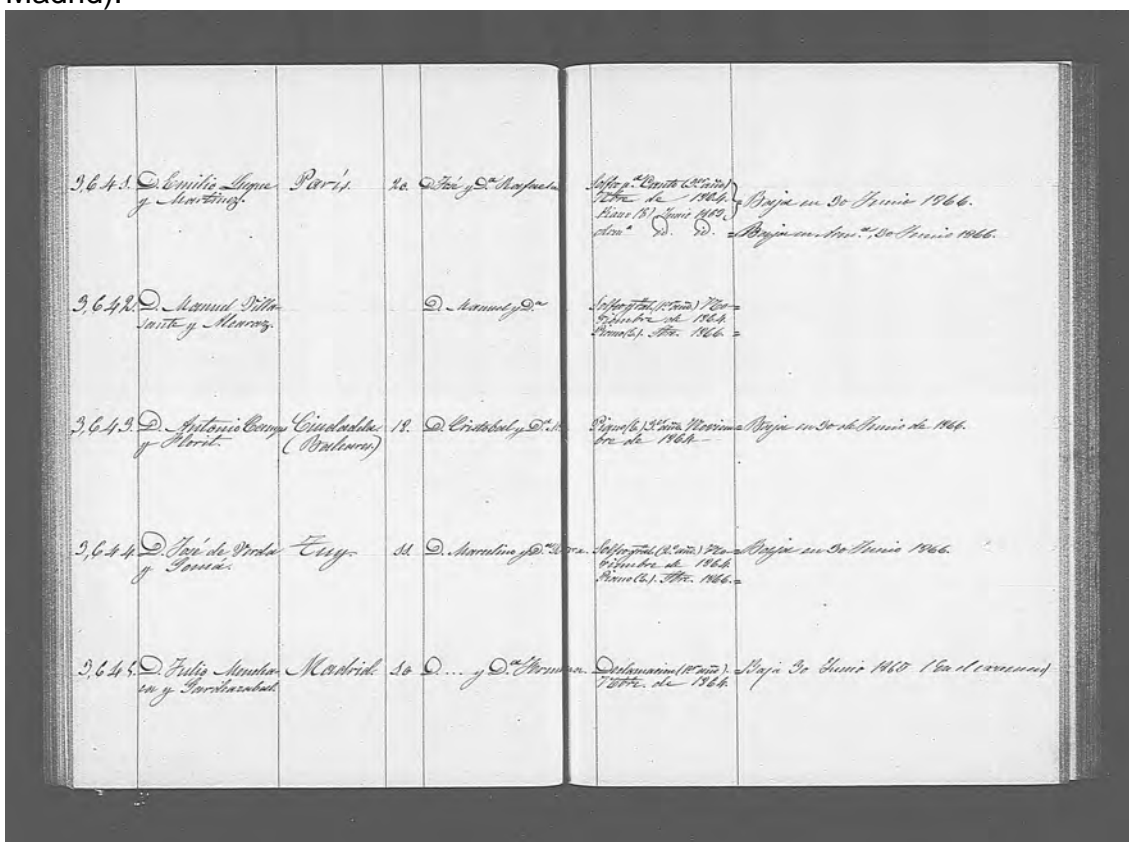
[illegible]

Piano Elemental.					
O. Damaso Zabalza					
Alumna	Matricula	Place de Classe	Edad en años	Examen	Observaciones
1.ª año.					
El. Gregorio Garcia	1154	Mar. 1901		Pagada	
Pagada Garcia	1156	Mar. 1901		El. terminada	
Prova. Comal	1158	Mar.		Paga	
Alfonsa Comal	1160	Mar. 1901		P.	
2.ª año.					
Antonia Garcia	1161	Mar. 1901		P.	
Alfonso Garcia	1162	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1163	Mar. 1901		P.	(a. examen)
3.ª año.					
El. Garcia	1164	Mar. 1901		P.	
Alfonso Garcia	1165	Mar.		Paga	
Alfonso Garcia	1166	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1167	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1168	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1169	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1170	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1171	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1172	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1173	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1174	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1175	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1176	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1177	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1178	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1179	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1180	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1181	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1182	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1183	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1184	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1185	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1186	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1187	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1188	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1189	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1190	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1191	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1192	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1193	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1194	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1195	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1196	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1197	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1198	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1199	Mar.		P.	
Alfonso Garcia	1200	Mar.		P.	

[illegible]



Actas Conservatorio de Madrid, 084 Registro de Pagos al Estado por Derechos de Matricula y Examen Oficial, 1865-1866_0008, (Archivo Real Conservatorio, Madrid).



La Música Ilustrada

ANTONIO CAMPS

En Ciudadela de Memoria, el año 1847, nació el notable pianista D. Antonio Camps.

Era muy niño aún, cuando demostró su afición á la música, que sus padres trataron de estimular. Al efecto, pusieron en conocimiento de los inteligentes maestros de piano y harmonía, Sres. D. Juan Meliá y D. Benito Andreu, las notables disposiciones del niño, quienes sin vacilar ofreciéronse á enseñarle todo lo relativo al arte musical.

En poco tiempo el niño Camps daba pruebas prácticas, en ceremonias y conciertos, de las especiales disposiciones con que lo había dotado la Naturaleza.

Por consejo de sus maestros, pasó á Madrid á perfeccionar el mismo arte. Fue allí donde, en verdad, hizo su completa educación artística.

Corría el año 1864. Por aquel entonces residían en la corte española el célebre pianista Pujol y el distinguido compositor Balart. Uno y otro, al conocer los adelantos del joven pianista, se encargaron de pulir las relevantes cualidades de su precocidad musical. De tal manera aprovechó las lecciones recibidas de sus maestros, que no tardó mucho en conquistar honras, debido á su aplicación y méritos.

La prensa de aquella época reseña los éxitos alcanzados por Camps, sugiriéndole un brillante porvenir en el difícil instrumento que dominaron los Chopin y los Liszt.

La vida agitada de la política española, que trajo como consecuencia la revolución y más tarde la república, no era el medio adecuado para que el joven Camps pudiera tranquilamente presentar sus producciones musicales.

Proposiciones ventajosas le decidieron á embarcarse para

América, «El Dorado de tanto español ilusionista». Instalóse en la República del Uruguay, donde fué acogido con la distinción y aprecio que su talla artística requería.

Desde el primer momento de su llegada á este país, se tuvo ocasión de observar que Camps era un pianista de buena profección, poseyendo un mecanismo y estilo correcto y elegante, una pulsación suave y, sobre todo, un refinamiento especial para todo lo que sea delicadezas de expresión.

Compuso mucho para el teatro, pero lo que alcanza un éxito sobresaliente es su método de solfeo, cuyas ediciones se agotan rápidamente, y los sentimentales cantos vocales, para las escuelas. Los cantos escolares en el Uruguay, se reducen á uno que otro, copiados de los que Avendaño y Carrera traen en su ped aguja. ¿Cómo variarlos? ¿cómo adaptar las poesías nacionales á la escuela? Este inconveniente, que de años atrás se presentaba, por falta de un hombre capaz de comprenderlo y solucionarlo, fué aminorado por Camps, quien en cincuenta tonalidades distintas formó un grupo preciosísimo de cantos escolares infantiles, que han merecido la recomendación y el aplauso, entre otras muchas personas entusiastas, la del notable pedagogo español Sr. Alcántara García.

Dentro y fuera de la República del Uruguay, los cantos infantiles de Camps están adagados por las escuelas públicas, porque tanto por su belleza como por su sentimiento y armonía, son adaptables á la pedagogía moderna, en la relación que ésta tiene con el canto y la música.

Tal es á grandes rasgos la personalidad que hoy presentamos á nuestros lectores, y que en tierra americana representa y trabaja por la propaganda de la música española.



HORARIO

Aprobado por la Dirección General de Instrucción Pública con fecha 7 de Marzo de 1894

PARA LOS ALUMNOS DE PRIMER AÑO

[illegible]

PARA LOS ALUM DE SEGUNDO AÑO

[illegible]

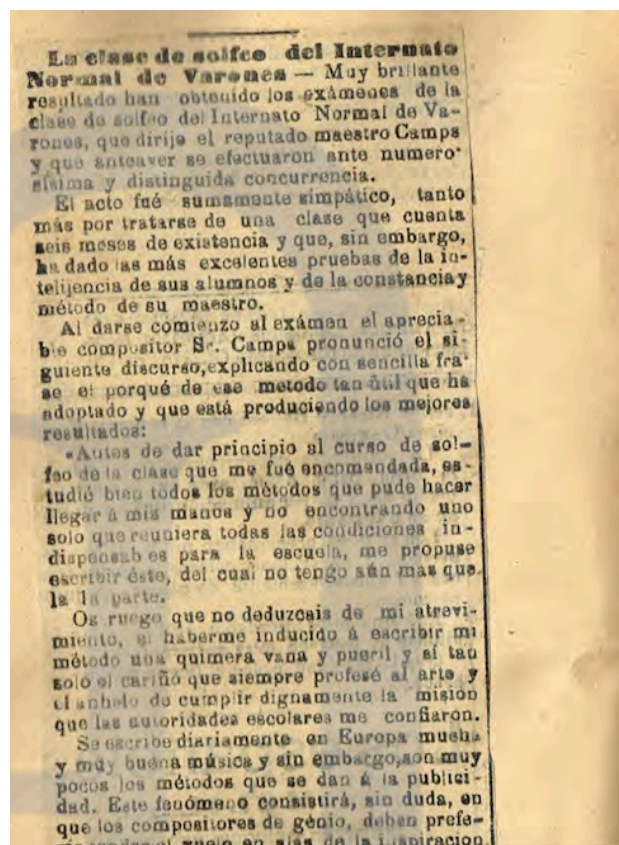
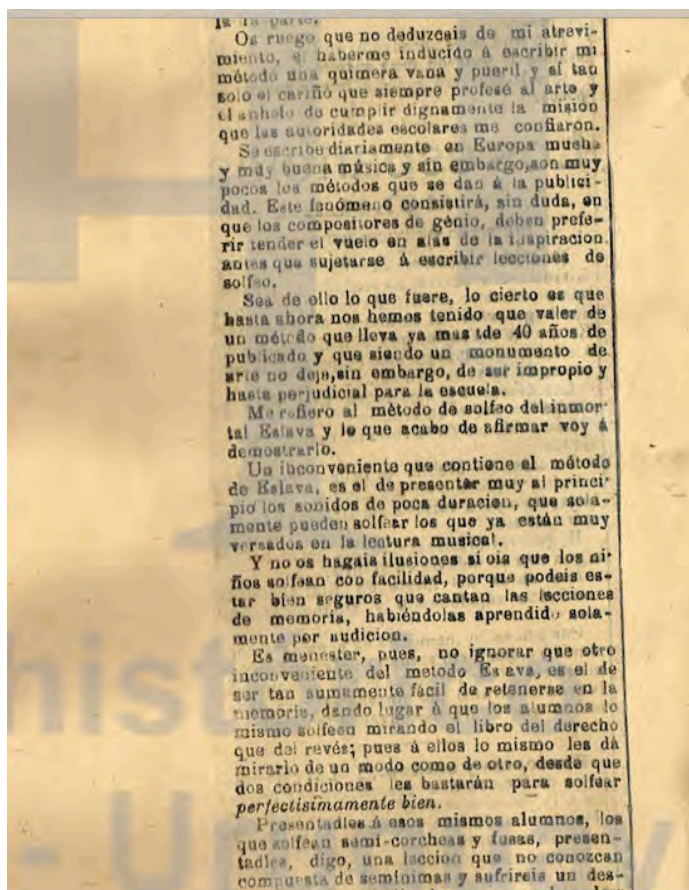
PARA LOS ALUM DE SEGUNDO AÑO

		DE SEGUNDO AÑO			
1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3
4	4	4	4	4	4
5	5	5	5	5	5
6	6	6	6	6	6
7	7	7	7	7	7
8	8	8	8	8	8
9	9	9	9	9	9
10	10	10	10	10	10
11	11	11	11	11	11
12	12	12	12	12	12
13	13	13	13	13	13
14	14	14	14	14	14
15	15	15	15	15	15
16	16	16	16	16	16
17	17	17	17	17	17
18	18	18	18	18	18
19	19	19	19	19	19
20	20	20	20	20	20
21	21	21	21	21	21
22	22	22	22	22	22
23	23	23	23	23	23
24	24	24	24	24	24
25	25	25	25	25	25
26	26	26	26	26	26
27	27	27	27	27	27
28	28	28	28	28	28
29	29	29	29	29	29
30	30	30	30	30	30
31	31	31	31	31	31
32	32	32	32	32	32
33	33	33	33	33	33
34	34	34	34	34	34
35	35	35	35	35	35
36	36	36	36	36	36
37	37	37	37	37	37
38	38	38	38	38	38
39	39	39	39	39	39
40	40	40	40	40	40
41	41	41	41	41	41
42	42	42	42	42	42
43	43	43	43	43	43
44	44	44	44	44	44
45	45	45	45	45	45
46	46	46	46	46	46
47	47	47	47	47	47
48	48	48	48	48	48
49	49	49	49	49	49
50	50	50	50	50	50
51	51	51	51	51	51
52	52	52	52	52	52
53	53	53	53	53	53
54	54	54	54	54	54
55	55	55	55	55	55
56	56	56	56	56	56
57	57	57	57	57	57
58	58	58	58	58	58
59	59	59	59	59	59
60	60	60	60	60	60
61	61	61	61	61	61
62	62	62	62	62	62
63	63	63	63	63	63
64	64	64	64	64	64
65	65	65	65	65	65
66	66	66	66	66	66
67	67	67	67	67	67
68	68	68	68	68	68
69	69	69	69	69	69
70	70	70	70	70	70
71	71	71	71	71	71
72	72	72	72	72	72
73	73	73	73	73	73
74	74	74	74	74	74
75	75	75	75	75	75
76	76	76	76	76	76
77	77	77	77	77	77
78	78	78	78	78	78
79	79	79	79	79	79
80	80	80	80	80	80
81	81	81	81	81	81
82	82	82	82	82	82
83	83	83	83	83	83
84	84	84	84	84	84
85	85	85	85	85	85
86	86	86	86	86	86
87	87	87	87	87	87
88	88	88	88	88	88
89	89	89	89	89	89
90	90	90	90	90	90
91	91	91	91	91	91
92	92	92	92	92	92
93	93	93	93	93	93
94	94	94	94	94	94
95	95	95	95	95	95
96	96	96	96	96	96
97	97	97	97	97	97
98	98	98	98	98	98
99	99	99	99	99	99
100	100	100	100	100	100

PARA LOS ALUMNOS DE TERCER AÑO

ESTADÍSTICA DE LOS VIENTOS DEL NORT-EAST											
Países y las Islas		Latitudes		Numeros de 1.000 a 5.000		Distancias		Vientos de 1.000 a 5.000		Distancias	
1	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
2	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
3	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
4	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
5	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
6	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
7	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
8	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
9	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
10	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
11	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
12	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
13	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
14	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
15	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
16	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
17	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
18	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
19	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
20	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
21	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
22	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
23	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
24	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
25	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
26	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
27	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
28	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
29	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000
30	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000	1.000

578



Anexos 78, 79_ "El canto en la escuela y el sistema modal" Antonio Camps, diario *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional,

Reflexiones acerca del canto

EN LA ESCUELA PRIMARIA

Después de haber concurrido á las exámenes de muchas escuelas públicas y haber oído cantar los niños que en ellas se educan, he venido, con tanto sentimiento, á convencerme, de que en la mayor parte de dichas escuelas, no se enseña la música como debiera enseñarse.

Niños que gritan las lecciones que han aprendido de memoria y las repiten hasta el cansancio; maestros que no saben salir del atolladero en que están metidos; condiciones antipédagogicas en todos sentidos, que aburren y fastidian á los pobres niños; preguntas y respuestas de teorías, que por no ser razonadas, vienen á formar un farrago insoportable; por fin y resultado, ejecución del Himno Nacional, que se destroza sin piedad, porque si canta generalmente mas alto del tono que á los niños corresponde: tal es explicado á grandes rasgos, el canto de la niñez, que por desgracia se oye en las escuelas públicas.

Y no creas, amado lector, que estos destrozos y galimatías suceden por tener el canto una importancia secundaria en la Escuela Primaria; no.

Todos los que admiran y aman la educación común, saben perfectamente que los más eminentes pedagogos, recomiendan con vivo interés el canto; y afirman que su aprendizaje, es indispensable para la niñez, siempre que de la educación estética se trata.

«Los cantos escolares ó los coros infantiles, dice el eximio educacionista Benezet, tienen una influencia magica en la educación. Pero el canto ha de nacer del corazón y se ha de recorrer con él toda la escala del sentimiento».

«Canticos de alabanza al Señor, la plegaria, los himnos patrióticos, la vida social infantil, el trabajo, el amor, la familia, el deber, todas las grandes aspiraciones de la humanidad deberían hacerse sentir por medio del canto en las escuelas, engarzando en cada nota un sentimiento».

«La educación estética debe al canto sus mejores conquistas».

Ahora bien: si tiene el canto tanta importancia educativa como afirman los célebres educacionistas ¿porqué, se dirá, no se enseña la música en nuestras escuelas con mas empeño, si mirar su aprendizaje con desden? No, no sucede nada, de todo esto.

El que creyera que la enseñanza del canto se mira entre nosotros con desden, padecería un error muy grande, y demostraría no conocer las causas que obligan dicha enseñanza, á mantenerse en un círculo perpetuo y abrumador.

Las autoridades escolares saben muy bien, lo eminentemente educativo que es el canto, según lo demuestran con mil argumentos los célebres educacionistas: pero el *quid pro quo* está en que *nadie puede enseñar lo que no sabe* y los maestros de escuela (preciso es confesarlo) por lo general son muy flojos en materia de música.

Crean algunos de ellos, que teniendo muchos conocimientos pedagógicos y adquiriendo unas cuantas cifras o notas musicales con su correspondiente fenomenica, creen, digo, que ya están habilitados para enseñar el canto, sin que nadie les ayude en lo más mínimo.

¡Vaya quimeral! ¡Cuán equivocados están!

Nadie puede enseñar una materia sin poseer bastantes conocimientos de la misma.

Esta es una verdad de perogrullo que no admite replica, y sin embargo puedo asegurarte, querido lector, que con mis propios ojos he visto enseñar el arte de los sonidos, por personas que ni siquiera oído tienen!!

Ahí está pues el basilis. Ahí está la causa por la cual los pobres niños, en vez de desarrollar sus órganos respiratorios, y aprovechar la influencia magica del canto para su educación estética; y entonar alabanzas á Dios é himnos á la patria, y cultivar con el idioma de los angeles sus sentimientos piadosos, y formarse un gusto artístico exquisito... lo único que consiguen en lugar de tanto y tan grandes beneficios, es tomarse fastidio al divino arte de los sonidos, a causa del eterno galimatías al cual les someten, con el odioso *ritornello* de *siempre, siempre lo mismo*.

Pero entendel, queridos maestros, que yo no os ofendo en lo más mínimo por lo que dejo aquí apuntado.

Claro está que un maestro de escuela no puede ser médico, abogado, pintor, músico y por ende poseer cuantos conocimientos existen en las múltiples ramas del saber humano.

Vosotros desempeñais con altura la misión que os han confiado, como lo habéis demostrado siempre, que os han llevado al terreno de las pruebas. ¿Que otra cosa se os puede exigir?

Si en la Escuela Primaria no se enseña el canto como debiera enseñarse, ni como se enseñan las demás materias, vuestra no es la culpa.

¿No dirigis, acaso, las facultades de la niñez, dulcificando sus instintos?

¿No dais, por ventura, cumplimiento al programa, con todos los esfuerzos sobrehumanos que están á vuestro alcance? ¿Que otra cosa, pues, se puede decir de vosotros?

Sino se enseña el canto como es debido, repito que no es vuestra la culpa. Ciertas asignaturas tales como la música, el dibujo etc. precisas especialistas que las dirijan. Y mientras estos especialistas no franquen el umbral de la Escuela Primaria, como lo hacen

en sus respectivas escuelas, en otros países adelantados en materia de instrucción primaria, nuestros niños no lo dudéis en vez de dibujos producirán, manerachos espantosos; y lugar de entonar canticos patrióticos, alabanzas al Creador; tan solo emitirán gritos infernales con gran detrimento del gusto estético, y con desconsoladora fluencia de su inapreciable salud, que tantos y tan primorosos cuidados requiere, y de la cual es responsable el maestro, en la Escuela Primaria.—
Antonio Camps.

DEL MAESTRO CAMPS

El canto en la Escuela

No sé si será intempestiva mi propaganda musical, precisamente en estos días en que los partidos políticos se hallan tan agitados, y el lector no tiene otro interés, al echar mano de un diario, que en ver el sesgo de la política palpitante, sin importarle un comino de la música, ni de los músicos, ni de quien inventó la solfa.

Tal vez no sea realmente esta la mejor oportunidad, para hablar de ciertos asuntos que no son de mayor urgencia; pero no creo que nunca es intempestivo tratar de las necesidades de la niñez que la escuela reclama, y entre estas necesidades, según lo afirman los eminentes pedagogos, uno de los principales es el aprendizaje de la música como medio educativo.

Nada tiene que ver, pues, el hablar de música, con los asuntos políticos, y por tanto aléjese mi humilde voz en el sagrado recinto de la escuela, y sea voz amiga, voz fraternal para los maestros que con tanto afán trabajan para poner el espíritu del niño al nivel de la inteligencia que posee, valiéndose de el educacionista para conseguirlo, del supremo arte como medio educativo, y esforzándose en suma, para realizar una verdadera obra de cultura nacional.

Así es en efecto. Ni el filósofo Rousseau, ni el doctor Emile Cuvé, ni el gran pedagogo Aimé-Paris, ni el matemático Galin han sido distinguidos como músicos, habiendo sido nada menos que los fundadores y propagandistas de la notación monogramal.

Nada tiene, pues, de particular, que haya quien prodigue honores a la notación cifrada; como los que se ostentan en la portada del libro en cuestión, desde que sus propios autores han sido, si muy notables en ciencias, pero muy poco entendidos en materia de música.

Se dirá que para ejercer la enseñanza del canto la escuela, no es necesario ser grandes músicos. Seguro es verdad. Pero para formar programas, para indicar una marcha progresiva, para que los niños no se aburran y se cansen etc; no basta ciertamente ser músicos. Es necesario además de enseñar la escuela, conocer también a fondo las materias que se quieren enseñar. Sigamos.

Después de la portada y de un entusiástico prólogo, en el cual se hace resaltar la insuficiencia a juicio del autor—de los métodos antiguos (la notación cifrada data del año 1741) presenta el tratado de música modal en programa, y tratando del curso elemental (pág. 8 núm. 8) dice lo siguiente:

Ejercicios Gráficos

Copia en tu cuaderno sobre la pizarra y en el cuaderno, de solfeos escritos sobre el pentagrama; copia en clave de sol y clave de fa, de solfeos escritos con números, solfeos muy cortos, muy fáciles de 2, 3 y 4 tiempos sin subdivisiones.

De manera, pues, que en el curso elemental deben enseñarse, según el parecer de la Asociación Galinista, las notaciones en vez de una sola; y además de la llave de sol se debe incluir también la de fa, apesar de no ser necesaria en ningún año de los que se cursan en la escuela primaria.

La Asociación Galinista padece un error muy grande, al creer que por esos medios facilita a la niñez la enseñanza del canto. ¡Y si al menos fuera esto solo!...

Con el afán, sin duda, de llenar páginas y mas paginas, al mismo tiempo que alardea la Asociación Galinista de facilitar la enseñanza; presenta en su programa lo siguiente: (pág. 9 núm. 9)

Ejercicios Gráficos Transposición

«Transcripción y nueva copia de cantos de cualquier dificultad de entonación y de medidas en las dos escrituras; (iii) cifras y pentagrama con las claves de fa, do y sol en sus diferentes posiciones (ii).

¡Que horror!

¿Es posible escribir ideas mas erróneas respecto a la enseñanza del canto en la escuela primaria?

Lo que aquí indica el programa de la Galinista—y esto lo digo bien alto para que se entienda bien—tan solo podría ponerlo en práctica el que se dedicara a profundizar los múltiples secretos del divino arte, y se propusiera vencer las inmensas dificultades que le son adherentes.

¡Y pensar que la A. Galinista ha presentado aquel programa, para implantarlo en la Escuela primaria!

ANTONIO CAMPS.

DEL MAESTRO CAMPS

REFLEXIONES

ACERCA DE LA MUSICA MODAL

II.

Después del programa, el Tratado de música modal presenta un nuevo capítulo, en el cual, además de hablar con mucho desprecio de la notación pentagramal, en donde dice: que su complicada notación y la carencia casi completa de pedagogía son dificultades insuperables (pág. 11 núm. 10) habla también durante páginas enteras de prosodia, física, fisiología... de todo habla un poco menos de música; pero sin dejar jamás de criticar duramente la notación pentagramal.

Véase una muestra (pág. 23 número 65):

«La lectura musical era antes muy difícil—se dirá a los discípulos—y por esa razón pocas personas la conocen.

Pero ahora todo el mundo puede leer y cantar la música, porque algunos grandes hombres tan buenos como sabios y que deploraban el que tan poco se conociera una cosa tan buena, han inventado signos muy sencillos para escribir la música y medios muy fáciles para aprender su lectura».

¡Que modestia!

Este párrafo es incomparable; pero véase otro, que no deja de ser muy curioso (pág. 21 núm. 20).

«No teniendo los antiguos métodos el lenguaje de los patrones de duración los profesores enseñan la medida equivocadamente diciendo a los discípulos que hagan como ellos hacen».

Los buenos profesores, autores monogramistas, no enseñan equivocadamente ni necesitan recurrir a Aimé-Paris. Ese lenguaje es y ha sido siempre convencional. ¡Está es difícil y ridículo.

Como se ve, la Asociación Galinista no cesa un momento, en la pretensión de querer desprestigiar la notación

pentagramal. Fijese en la pag. 45 párrafo 2.º y verá que el tratado de música modal no habla mas que de dificultades, que en realidad no existen.

Las fantasmas que representan la Asociación Galinista en aquel párrafo y en muchos otros, tales como las de las páginas 5, 11, 23, 27, 34, 46, 56 etc. puedo asegurar al lector, que son fantasmas completamente imaginarios.

La notación cifrada no es otra cosa que un alfabeto distinto del que presenta el pentagrama, cuyo alfabeto han rechazado todost absolutamente todos los que han profundizado el divino arte de los sonidos; por consiguiente que dicho alfabeto, es de todo punto impracticable.

Ni una sola de las medidas pedagógicas apuntadas en el tratado de música modal; está vedada a la notación pentagramal.

Ni una sola de las complicaciones, que la Asociación Galinista presenta como fantasmas, hablando de la notación pentagramal; son aplicables en la escuela primaria.

Ni una sola de las dificultades que en el tratado de música modal se enumeran, hablando de los compases, tonos y laves; son necesarias, no diré al niño; ¡ni al concertista lo son necesarias!

Y créame el lector que así en efecto. Paganini para electrizar con su violín a todos los que tuvieron la dicha de oírle, nunca precisó otra llave que la de sol.

Botesini, para causar la admiración del mundo entero con su contrabajo, jamás necesitó otra llave que la de fa.

Rubinstein que ha sido el mas grande de todos los pianistas del universo, en ningún caso se valió de otras laves que no fueran para la mano derecha la de sol y para la izquierda la de fa en 4.ª línea.

La Asociación Galinista padece, pues, un error muy grande, en creer que para enseñar música en la escuela primaria por medio de la notación pentagramal, son indispensables las siete] aves. Y conste que con la misma fuerza de lógica con que trató de las laves, podría con facilidad hacer abundantes argumentos, para demostrar que la Asociación Galinista también está en un error al mencionar gran número de compases que nada son, y una porción de tonos que ofrecen dificultades para el canto, son necesarias en la escuela primaria.

Y aparte de que el aumento de dificultades propias en la variedad de tonos no multiplican las dificultades para cantar, según afirman los monogramistas; conste que el sistema aquí llamado a la tónica de re, tono de do y a la mi, otra vez tono de do etc. también puede usarse, y se usa con frecuencia, sin dejar de valerse del gran sistema pentagramal.

Así es, que, cuando se trata de cantar, se le puede llamar *do* a cualquier grado de la escala. Pero si se quiere tan sólo algún instrumento, entonces la notación cifrada se vera en la necesidad de las alteraciones propias que se colocan junto a la llave.

Es una verdadera mistificación, la teoría galinista de la tonalidad. Dicen los modalistas que el elemento de alteraciones propias, es un lastimamiento de dificultades grandes e insuperables para el canto y nada hay mas incierto.

Con la misma facilidad que se entona una canción en tono de *do*, sin ninguna alteración, se canta la misma canción en tono de *re bemol*, teniendo dicho tono nada menos que cinco bemoles.

Conviene también tener en cuenta, que el método modal falsifica la tonalidad verdadera, por cuyo motivo perjudica a los niños que al salir de la Escuela, quieren continuar aprendiendo la verdadera música, ó sea la que se enseña en todos los conservatorios del mundo.

ANTONIO CAMPS.

A las cifras para indicar sonidos, en vez de representar cantidades, según es el oficio de ellas.

No logrará, no, hacer valer su empeño la Asociación Galinista porque la notación cifrada es insuficiente para poderse poner en parangón con la notación tinta grabada, según lo confirma el mismo tratado de música modal, con el solo hecho de no poder prescindir del pentagrama, apesar de ser este último un sistema tan antiguo, difícil, complicado, confuso y antipedagógico.

Y para convencerse de que las cifras no pueden jamás sustituir con ventaja a las notas del pentagrama, tómense los partituras de la notación cifrada el trabajo de leer el tratado de música modal de la Asociación Galinista y verá lo siguiente:

1.º que todos los cantos y solfeos son extraordinariamente monótonos, al extremo de ser impracticables en la escuela primaria, si no se quiere con ellos aburrir a los niños en vez de formarles el gusto estético.

2.º que el autor de los *duos* que presenta la Asociación Galinista, no ha estudiado contrapunto ni tiene siquiera las nociones de armonía que son indispensables para poder escribir cantos a varias voces. Véanse las paginas 104, 108, 113 (con 3as. solas) 120, 125 etc.

3.º que casi todas las palabras del canto resultan disparates, por estar mal acentuadas *entusiasmo, alán malizados*, (pag. 75) *Tentado, mañana acompaña* (pag. 81) *Rascarse (?) fijar se ciega* (pag. 110) *Prados campos malizados, admiramos* (pag. 48).

4.º que los cantos extractados de autores célebres, no dan ni una pequeña idea de aquellas grandes composiciones, por ser insignificantes fragmentos que estando de aquel modo aislados, carecen de sentido. Y

6.º que en todo el libro existe una redundancia abrumadora y unas advertencias, que de puro exageradas, parecen que fueron escritas irónicamente (109, 121, 137 etc.)

Y... ¡pasmese el lector!

Con todo lo que sucede, según los datos que dejo aquí apuntados; existen sin embargo personas conspicuas, que con la mayor buena fe, creen, cogidas seguramente por el amor que profesan a la noble causa de la enseñanza y por no poseer grandes conocimientos musicales, que el aprendizaje del canto por medio de números es extraordinariamente ventajoso. Que algunos músicos notables apoyan la música modal. Que en determinados conservatorios, han adoptado el método de la Asociación galinista (!) Que la notación monogramal, sirve perfectamente para la publicación de cualquier género de música (!) Y ofuscadas

con estas creencias les ha sucedido lo mismo que a don Quijote, cuando le parecían perlas, los granos de trigo en manos de su idolatrada Dulcinea del Toboso.

En otras también han creído que la música *dedo*, como llama un amigo mío, es verdaderamente música de perlas; sin haber conseguido mas que una enseñanza musical aparente, que tan solo sirve para salir del paso sin necesidad de estudiar la verdadera música, y han escrito 188 paginas que contienen solamente el primer tomo del método modal para enseñar a los niños, únicamente semibreves, minims y semibreves.

Y en qué modo?

Con un número infinito de signos y abreviaturas; (pag. 65), sin indicar las respiraciones que son tan necesarias; con cantos incorrectos, palabras mal acentuadas, advertencias propias para los cantos infantiles, redundancias insostenibles y una monotonía, en fin, que es verdaderamente abrumadora.

Pobres de los niños que sean sometidos al aprendizaje del canto por medio de aquel sistema, ó mejor dicho, de aquel calvario!

ANTONIO CAMPS.

DEL MAESTRO CAMPS.

REFLEXIONES

ACERCA DE LA MUSICA MODAL

III y último

Al tratar la Asociación Galinista del modo menor se encuentra en un verdadero laberinto. Si representara el *la* con un número 1, según debía corresponderle desde que se trata del primer grado de la escala típica del modo menor; se confundiría ese número 1, con el que representa el *do* del modo mayor. Si por el contrario establecemos como en realidad así lo hace — que el primer grado del modo menor debe escribirse con un núm. 6; nos encontramos, entonces, en un verdadero atolondro.

Nada; los señores modalistas son así. Aceptan esas irregularidades inherentes al método modal, y llaman con desprecio a la notación pentagramal antigua, difícil, complicada, confusa, antipedagógica etc. (pag. 56).

Verdaderamente es extraña la propaganda que se pretende hacer en el tratado de música modal. Se quiere desprestigiar la notación del pentagrama, aceptada por todos los músicos en la inmensidad del mundo, y cree la asociación galinista poder dar paso



Del maestro Camps

El canto en la escuela

y el futuro concurso para las obras de texto

He leído con especial atención y extraordinario interés los artículos publicados en «El Día», por el ilustrado pedagogo don Francisco Vazquez Cores; y como uno de los tópicos que trata con mayor abundancia de argumentos, es el que se refiere á los *textos oficiales*, y este es asunto que me toca muy de cerca; resulta que dicha publicación me ha puesto *el dedo en la llaga*, como se dice vulgarmente.

Dice, mi distinguido, amigo Vazquez Cores, que la influencia oficial en pró de tal ó cual obra, es siempre perjudicial á la causa de la enseñanza, y desarrolla su tesis en una porción de artículos, hasta que llega un momento en que dice: «tratándose de una influencia oficial puesta al servicio propio, es decir, de personas que ocupan puesto oficial en la Instrucción Primaria, nos hemos creído obligados á volver por los fueros de la moral, de los intereses generales y de los nuestros propios.»

Este párrafo, que viene á ser una amarga queja, arrancada del alma herida de quien tanto ha trabajado en pró de la Instrucción Primaria, trajo á mi memoria aquellas bellísimas versos de Camponar:

Haced la letra clara, señor Cura;

Que lo entienda eso bien.

¡Sí!... que lo entienda eso bien la persona á quien dirige el señor Vazquez Cores las anteriores líneas; y para que el público lo entienda *eso bien*, estando, como estamos, en vísperas de concurso para obras de texto; creo que es de interés general, el transcribir aquí algunos párrafos de un informe, que poco tiempo ha, dió de mi método de solfeo, el señor Inspector Técnico. Mas, antes de dar á conocer dicho informe, se me permitida una pequeña digresión, á fin de indicar la triste situación en que se halla un autor, cuando sabe que su obra que tantos desvelos le cuesta, marcha derechita á las horcas caudinas, ó sea á la Inspección Técnica.

El señor Inspector Técnico podrá especular en tal ó cual materia y le será posible aplicar las leyes pedagógicas que son indispensables para escribir, ó simplemente juzgar, todas las obras didácticas, de aquellas materias que conozca á fondo. Pero si el señor Inspector Técnico dá su fallo acerca de libros pertenecientes á materias para él poco conocidas, como la música, por ejemplo, entonces su fallo resultará una injusticia; una tremenda injusticia.

En la música, lo mismo que en cualquier otra rama del saber humano, se requiere algo más que ligeros conocimientos técnicos, para poder pronunciar fallos que sean justicieros. Los conocimientos técnicos son, sin duda alguna, un auxiliar poderoso, que conduce al educacionista por la senda que es necesario seguir, á fin de que resulte una verdad el aprendizaje del canto ó la enseñanza de cualquier materia.

Pero para juzgar obras musicales difíciles ó fáciles; didácticas ó del género que sean; es forzoso que concurren juntamente con las naciones y reglas prácticas, otros conocimientos indispensables para promover el programa del arte, enseñarlo, volverlo á su centro si se desvía y mostrar la esfera de acción en que haya de moverse, sin poner óbices ni trabas.

«Conoce el señor Inspector Técnico los intrincados laberintos y las insondables profundidades del arte? Pues si no los conoce es muy injusto que pronuncie fallos *a piacere*, como lo hizo con mi método. Veámoslo.

Dice el señor Inspector Técnico que mi Método no tiene ventajas sobre el programa en vigencia.

Está bien que él lo crea así. Pero lo que no está bien; ni es justo; ni revela la más mínima nobleza; es el mal que se hace por hacer mal y nada más. Con esta forma de tachar obras por *que sí*, sin ninguna clase de argumentos; cualquiera puede criticar, desde la producción más humilde, hasta la más perfecta que se haya dado á luz.

Sigue después el señor Inspector Técnico su informe diciendo: *toma como base (refiriéndose á mí) la notación pentagramal y considera la notación modal como su complemento.*

El señor Inspector Técnico padece un error muy grande. Mi método presenta las dos notaciones sin comentarios (algun día los he de hacer en una conferencia pública) y van siguiendo dichas notaciones, con la mayor independencia entre sí, para que el maestro use con toda libertad aquellas que él crea, le ha de dar mejor resultado.

Continúa el malhadado informe, afirmando que yo *especializo la enseñanza del canto en el modo mayor, durante toda la primera parte del Método.*

Nada hay más incierto.

Desde la lección sexta de mi método—sin que el señor inspector técnico lo haya notado—se efectúan constantemente modulaciones, que sirven perfectamente para educar el oído del alumno en las dos tonalidades, que sirven de base al discurso musical y si bien es verdad que teóricamente no presento el modo menor hasta llegar á la 2.ª parte; no es menos cierto que así lo exigen el buen sentido y las leyes pedagógicas aplicadas al canto.

Y—¿Para que continuar reseñando tan injusto informe, que nada demuestra de cuanto afirma?

¡Que mi método, dice, es poco graduado!

¡Que las ideas, añade, se hallan expuestas con vaguedad y confusión!

¡Que las lecciones, continúa, son monótonas é insuficientes?... ¡Sí!...

¿Y que argumentos aduce el señor Inspector Técnico, para aprobar lo que afirma?

Siento mucho que mi Método no le guste; pero debo manifestar, que contra su opinión, están todas las señoritas que asistieron á los cursos: uno dado por él, en el Museo Pedagógico, y otro dirigido por mí en el Conservatorio La Lira.

Anexo 81_ “Supresión de la notación modal para la enseñanza de la música en las escuelas de la provincia de Buenos Aires”, Antonio Camps, Diario *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

modernas.

Viento con toda mi alma no poder dar un fallo mas favorable respecto a la obra del Sr. Chacon; pero mia no es la culpa del compromiso a que fui obligado, ni puedo, por otra parte, contrariar el dictado de mi conciencia.

Respecto a la primera nota que tuve el honor de recibir, invitandome para dar al Cuerpo Docente un 2º curso de salfeo, en el Conservatorio La Lira; declaro que todavia no me es posible contestar definitivamente porque necesito obtener una resolucion de la Direccion General de Instruccion Primaria, de la cual depende la inaugu-

ración de dicho curso.

Me es muy grato
saludar al Sr. Presidente
con toda mi consideración
y respeto.

Anteump

Monte Abril 7 de 1900



museo histórico
nacional - Uruguay

21²³

Montevideo Abril 7 de 1900

Sr. Presidente del Conservatorio Musical
"La Lira"

En contestación a su atenta nota del 5 del
corriente, comunicándome, que por renuncia
del primer suplente de la comisión de cuentas,
me corresponde llenar aquella vacante,
me es grato participarle que acepto dicho
cargo, esperando se sirva ponerlo en
conocimiento de la C. D. a los efectos con-
siguientes.

Sin otro motivo saluda a Ud
atentamente S. S.

Felipe Olivera

museo histórico
nacional - Uruguay

Vn C. Rogler Presiden
te del Conservatorio Mu
sical La Lira

Venor: recibí una no
ta de la Gerencia del Con
servatorio La Lira, comu
nicandome que esa H
Corporacion que tan dig
namente Ud. preside, ha
bia resuelto obtener mi
informe, respecto al mé
todo de solfeo-teorico
del Vn. Chacon.

Estudié, en efecto, la
produccion del Vn. Cha
con, y declaro con inge
nuidad y con harto pesar
mio, que dicha obra está
basada en un sistema de
enseñanza diametralmen
te opuesto al analítico-
sintético, que es el unico
que debe usarse segun lo
recomienda la pedagogia

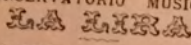


museo histórico
nacional - Uruguay

Anexo 86_ Camps como profesor de solfeo oficial en La Lira, 1903, (Archivo La Lira, Museo Histórico Nacional).

Montevideo, Enero 15 de 1903.

Señor:

CONSERVATORIO MUSICAL

 FUNDADO EN EL AÑO 1873
 DIRECTOR TÉCNICO
 Maestro: León Ribeiro

La Comisión Directiva de este Conservatorio, cumpliendo con el objeto de su creación, que fué el de difundir la enseñanza musical, sin fines lucrativos, pone en conocimiento del público que se ha abierto la matrícula—desde hoy—para las clases instrumentales, Canto, Armonía, Solfeo, e Idiomas Italiano y Francés.

También se complace en poner en conocimiento del público que, para llenar cumplidamente las elevadas miras que se propone esta Institución, cuenta con el selecto cuerpo de profesores que se menciona.

CUERPO DE PROFESORES

PARA SOLFEO—Don Antonio Chacon, don Bassano Mazzucchi, don Adolfo Errante y don Antonio Camps.
 PARA ARMONIA—Don León Ribeiro.
 PARA CANTO—Don Adolfo Errante y don Luis Logheder.
 PARA PIANO—Señorita Dolores Dorr Hillner y señores Leon Ribeiro, Martin Lopez, Luis Arricivita, Vicente Pablo, Antonio Chacon, señorita Mary Bemporat y señor Attilio Sgobbi.
 PARA VIOLÍN—Señorita Sara Quintela y señores Manuel Facio, Patricio Mendez Perez y Virgilio Scarabelli.
 PARA VIOLONCELLO y clase de acompañamiento—Don Bassano Mazzucchi.
 PARA ARPA—Señora Maria Regal de Visaires.
 PARA GUITARRA—Don Armando Lopez.
 PARA MANDOLINA—Señores Manuel Facio y Salvador Cetrulo.
 PARA FLAUTA—Señor Gerardo Grasso.
 PARA CLARINETE—Señor José Valles.
 PARA CORNO Y PISTON—Señor Amadeo Narbona.
 PARA OBOE—Señor Gerónimo Delfino.
 PARA FAGOTE—Señor Pedro Aguirre.
 IDIOMAS: ITALIANO Y FRANCÉS—Señor Lucilo Ambrozzi y señora Laurentina M. de Monfort.

El número de educandos que tiene el Conservatorio se eleva actualmente a 376.

TARIFAS

PARA SOCIOS, HIJOS Ó PARIENTES

Solfeo—Por 1 alumno—Socio, hijo ó pariente	gratis
» Pasando de uno	\$ 0.50 mensual
Clases instrumentales, hasta 4.º año inclusive	» 3.00 »
» » después de 4.º año	» 4.00 »
Clases de Canto: 1.º y 2.º años \$ 3 mensuales; 3.º y 4.º años	» 4.00 »
» » de 5.º a 7.º años	» 5.00 »
Clases de Italiano y Francés: todo el curso	» 1.50 »
Matricula para cada asignatura	» 0.50 anual

PARA NO SOCIOS

Solfeo—cada alumno	\$ 1.00 mensual
Clases instrumentales hasta 4.º año	» 4.00 »
» » después de 4.º año	» 5.00 »
» Canto 1.º y 2.º años \$ 4.00—3.º y 4.º años \$ 5.00—5.º a 7.º años	» 6.00 »
Idiomas: Italiano y Francés	» 2.00 »
Matricula para cada asignatura	» 0.50 anual

Vista la importancia indiscutible del selecto cuerpo de Profesores del establecimiento y la necesidad de la tarifa de precios, espera la Comisión se apresurará Vd. á enviar sus hijos ó parientes á este Conservatorio, en donde recibirán una educación tan completa como provechosa.

Saluda á Vd. atentamente.

La Comisión Directiva.

NOTA.—Por mas informes ocurrir á la Secretaría del Conservatorio de 9 á 11 a. m. y 2 á 4 p. m.
 Calle de Paysandú N.º 8.

EL CANTO MODAL NO TRIUNFA

Entre varias de las noticias escolares que daba «El Día» de anteyer había una, que por ser en extremo sensacional y retum- hante es conveniente que sea aquí repro- ducida a fin de que el lector la saboree.

«El canto modal triunfa»—En la Repú- blica Argentina se acaba de adoptar el siste- ma modal y este es indudablemente el triunfo de un procedimiento racional, aplicado en la enseñanza musical de la escuela primaria.

¿Triunfo, es la implantación de un siste- ma antes de experimentar el mas mínimo resultado? Pues ahí tienen Vds. demostrado, aunque con una logica bastante rara, que, el procedimiento racional aplicado al aprendizaje de la música, triunfa.

Por lo visto le basta y sobra, al autor del sueto, con que el Dr. Berra implante cual- quier sistema de enseñanza, para saber desde luego que es inmejorable y asegurar que dará profucuos resultados.

Con este modo de juzgar las cosas y con semejante criterio, antes de darse principio á una batalla, habríamos ya de un triunfo que resultaría muchas veces una derrota.

Por esto creo que el autor de la mencio- nada noticia padece un error muy grande al afirmar que el canto modal triunfa.

Espérese con calma; observense los resul- tados que dará el sistema; establece un para- lelo entre la enseñanza de la música usual y aquel *foxt*; compárense los adelantos del aprendizaje musical que se realizan en nuestros internates, con los que se efectuen en la vecina orilla y entonces, solamente, se les podrá dar el humillante calificativo de rutinarios a todos aquellos que apesar de ver las ventajas del metodo modal, sin- embargo lo desechan por quimeras ó ideas bastardas.

Pero, mientras esto no suceda, es justo, que el autor de el mencionado sueto, se abstenga de lanzar a la publicidad palabras que bienen y á nada conducen, hacia todos aquellos que despues de haber estudiado el metodo modal, se han convencido de que sirve unicamente para los primeros pasos de la enseñanza musical, sin ofrecer la mas mínima ventaja sobre el usual.

Y si me aferró cada día mas y mas á este aserto, no lo hago fundandome en razones de pié de banco ni por medio de la logica de *porque sí*; lo afirmo por que he estudia- do mas de lo que debía el tal sistema y me he convencido de que el resultado, com- pletamente ilusorio, que ha dado en nues- tras escuelas, es el mismo que forzosamente tiene que dar en todas partes donde lo practiquen por cuyo motivo la tal *noveda- dad* que dada del año 1743, fué siempre desechada por todos los músicos ilustros del mundo.

En defensa de la enseñanza musical en las escuelas y sin descender jamas al bajo terreno del personalismo, me hallara siem- pre dispuesto a la lucha de ideas y de prin- cipios, el señor autor del sueto aludido ó quien quiera salirme al encuentro.

Y por tanto... ¡Au revoir! Antonio Camps.

EDUCACIÓN DE LA MUJER

CLASE DE SOLFEO

INAUGURACIÓN

El conocido maestro Campo inauguró anteyer una clase de solfeo para el Cuer- po enseñante con éxito bastante satisfac- torio. Asistieron á la clase como veinte alumnas estuialistas por la música, las cuales fueron mas animadas aun por las palabras que les dirigió Campo, que más ó menos fueron estas:

Señoritas: Antes de dar por inaugura- da la clase de solfeo que voy á tener el honor de dirigir, seame permitido recor- dar á Vds. algo respecto á la extraordina- ria importancia que le corresponde á la música en la escuela primaria.

Vds. saben que todos los pedagogos ilustres aconsejan que jamás se prescin- da del canto en la escuela, porque tienen en cuenta que la música produce un pla- centero bienestar, tan grande que si á la vez de agente moral fuese un bálsamo tan- gible, es indudable que derramaría la sa- lud por los órganos enfermos.

El niño necesita, pues, ese bálsamo vi- ficador. El cúmulo de conocimientos que en la escuela va adquiriendo ofuscarían terriblemente su tierno cerebro, si no le proporcionaran en su auxilio el reposo que le es indispensable y la distracción sublime que el canto le otorga.

Y puesto que nadie conoce como Vds. el entusiasmo con que el niño canta y los efectos psicológicos, que la música le pro- duce, á Vds. corresponde educarle el oído, desarrollarle los órganos respiratorios, hacerle sentir, gozar, admirar las bellezas del arte que le es tan saludable y despor- tarle un verdadero entusiasmo hacia ese agente maravilloso, la música que separa al hambre de la tierra y lo acerca á la divi- nidad.

No quiero extenderme en mas conside- raciones respecto á la gran importancia del canto en la escuela, porque, creo, tienen Vds. de ella convicciones arraiga- das y es hora ya de dar principio á nuestra tarea. He dicho.



Anexos 87_ "Educación de la mujer", Antonio Camps, diario *La Colonia Española* (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).

Anexo 88_ Carta de Camps sobre los cantos infantiles, *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional), Carta de Camps sobre los cantos infantiles, *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional).



DEL MAESTRO CAMPS

El canto en la Escuela Primaria

Nadie puede poner en duda, que para la enseñanza del canto en la escuela primaria, no deben observarse los mismos procedimientos que se usan en los conservatorios y academias de música. No porque en el fondo dicha enseñanza deje de ser la misma, sino porque las múltiples materias que es necesario dar a conocer a niño, exigen ciertas prácticas pedagógicas, que tan solo se conocen, estudiando con detenimiento las necesidades de la escuela.

Ahora bien: es indudable que los Sres. maestros, poseen vastos conocimientos pedagógicos, y sin embargo yo pregunto: ¿sabe el Cuerpo Docente enseñar el canto a la niñez?

He aquí una pregunta a la cual voy a contestar con gran recelo. No por falta de firmeza en mis arraigadas convicciones, sino por temor de que se interpreten mal mis palabras, ya que no se agradece a veces la sinceridad, ni se tienen si empre en cuenta las indicaciones hechas, defensas de santas causas, con el único objeto de corregir errores. Pero... con recelos pueriles no se puede producir la luz; y la escuela reclama luz, luz, mas luz...

El cuerpo Docente no puede enseñar canto—salvo muy raras excepciones—por la sencilla razón de que *no posee los conocimientos musicales necesarios*. Y esta, es, lógicamente, la causa que impide al maestro poner en juego sus recursos pedagógicos, incurriendo en grandes y lamentables errores. El primero, es definir las teorías a coro, sin que el niño se de cuenta de lo que afirma. Constituye el 2.º conceder demasiada importancia a lo secundario como el metrónomo, por ejemplo, sin darse cuenta de la tonalidad que es la base del discurso musical.

Demuestra el 3.º el solfeo que se hace por audición, con las lecciones sabidas de memoria, y teniendo el niño la vista fija en los cuadernos sin saber leer dos compases seguidos. Determina el 4.º, el frecuente abuso de los sonidos extremos, tanto bajos como altos. Los bajos son de muy difícil entonación, y los agudos, enferman al niño la garganta. Afirma el 5.º, poner en práctica ejercicios tan monótonos, que darían al traste con la paciencia de un santo.

El niño no puede por menos que aburrirse, y en vez de admirar las bellezas del arte cultivando el sentimiento estético, maldice toda la solfa y reniega de quien la inventó.

Indica el 6.º el modo como se falsea la tonalidad. Voy a demostrarlo como se hace: dado el *fa* del diapasón, se recorre con fonosímula la escala diatónica descendente hasta el *re*. Al llegar a esta nota se le dice al niño, *estamos en tono de re* y sin encomendarse a Dios, después de haber terminado de un modo absoluto el modo menor: *la, sol, fa natural mi y re*; el niño tiene que solfear ¡infeliz! —en el modo mayor.

Fácil me sería continuar enumerando todos los errores en que incurrir los señores maestros al empeñar el canto, pero... ¿para qué cansar al lector? Con lo dicho basta para darse cuenta del deplorable estado en que se halla en la escuela dicha enseñanza musical. Ahora solo falta que los errores se corrijan, colocando el canto escolar en el lugar que le corresponde; y acatando los sabios preceptos, de los más ilustres pedagogos. Pasemos, pues, al programa.

Dos cosas son indispensables para el aprendizaje de cualquier materia: una dirección discreta y que el programa sea bueno. ¿Es bueno el programa del canto escolar que actualmente está en vigencia? Hé aquí otra pregunta que el temor de herir susceptibilidades me pone en el caso de hacer *mala*.

Nada, digo, pues, acerca del programa aceptado por las autoridades escolares; pero creo estar en el derecho, y hasta luego, que es en mí un deber, ofrecer en bien de la causa común el resultado de mis desvelos, con la presentación del nuevo programa que voy a transcribir del *Monitor de la Educación Común*. Este periódico, órgano oficial del *Consejo Nacional de Educación Común*, copió de varias cartas mías dirigidas a un amigo que reside en Buenos Aires, los párrafos que van a continuación:

«Elchando mano de cualquier programa para la enseñanza de cualquier asignatura veremos que no reúnen las condiciones que la escuela reclama a causa de haber sido ordenados por músicos que ignoran los preceptos pedagógicos, ó por pedagogos que entienden poco de música.

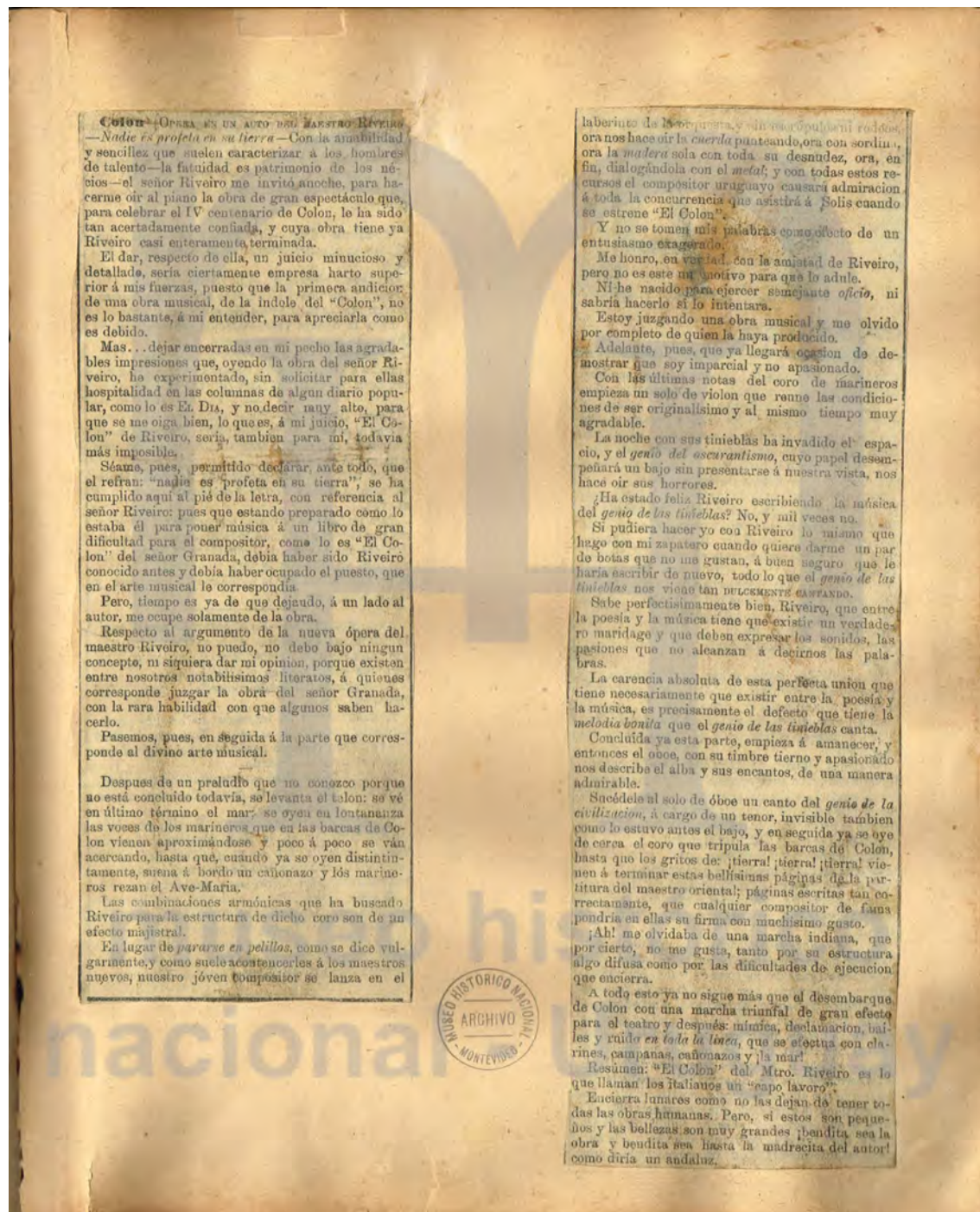
Y la razones obvia; el que no conoce una materia ó ignora los procedimientos pedagógicos de que es forzoso valerse para enseñarla no puede ordenar un programa que en el terreno de la práctica dé buenos resultados.

Tan infructuoso sería que usted ordenara un programa de canto, como yo hiciera otro de terapéutica, aunque hayamos estudiado pedagogía con extraordinario empeño.

Si yo tuviera que ordenar un programa de canto, trataría de ceñirlo a las necesidades de la escuela, y lo basaría en todo lo que mi larga experiencia prácticamente me ha enseñado.

Empezaría mi tarea haciendo entonar al niño por audición canciones sumamente fáciles, al unísono, y le haría educando el oído con ejercicios que empezando por tres notas se aumentarían hasta llegar a diez. Estos ejercicios no saldrían de la tonalidad de *do* mayor, y para medirlos tan solo usaría el compás binario, combinando las semibreves con las mínimas. Nada diría al niño acerca de las teorías hasta que la práctica reclamara su explicación, y de este modo daría fin a la enseñanza del canto en el primer año.

Durante el segundo año, seguiría variando los cantos por audición, é intercalando ejercicios siempre en tono de *do*, enseñaría prácticamente al niño las teorías que van a continuación: *ligaduras, intervalos, el punto después de una nota, semínimas, calderón, los silencios correspondientes a las notas presentadas y los puntos de repetición.*



Colón—OPERA EN UN ACTO DEL MAESTRO RIBEIRO.—*Nadie es profeta en su tierra*—Con la amabilidad y sencillez que suelen caracterizar a los hombres de talento—la fatuidad es patrimonio de los necios—el señor Ribeiro me invitó anoche, para hacerme oír al piano la obra de gran espectáculo que, para celebrar el IV centenario de Colón, le ha sido tan acertadamente confiada, y cuya obra tiene ya Ribeiro casi enteramente terminada.

El dar, respecto de ella, un juicio minucioso y detallado, sería ciertamente empresa harto superior a mis fuerzas, puesto que la primera audición de una obra musical, de la índole del "Colón", no es lo bastante, a mi entender, para apreciarla como es debido.

Mas... dejar encerradas en mi pecho las agradables impresiones que, oyendo la obra del señor Ribeiro, ha experimentado, sin solicitar para ellas hospitalidad en las columnas de algún diario popular, como lo es *El Día*, y no decir muy alto, para que se me oiga bien, lo que es, a mi juicio, "El Colón" de Ribeiro, sería, también para mí, todavía más imposible.

Stámo, pues, permitido declarar, ante todo, que el refrán: "nadie es profeta en su tierra", se ha cumplido aquí al pie de la letra, con referencia al señor Ribeiro: pues que estando preparado como lo estaba él para poner música a un libro de gran dificultad para el compositor, como lo es "El Colón" del señor Granada, debía haber sido Ribeiro conocido antes y debía haber ocupado el puesto, que en el arte musical le correspondía.

Pero, tiempo es ya de que dejeado, a un lado al autor, me ocupe solamente de la obra.

Respecto al argumento de la nueva ópera del maestro Ribeiro, no puedo, no debo bajo ningún concepto, ni siquiera dar mi opinión, porque existen entre nosotros notabilísimos literatos, a quienes corresponde juzgar la obra del señor Granada, con la rara habilidad con que algunos saben hacerlo.

Pasemos, pues, en seguida a la parte que corresponde al divino arte musical.

Después de un preludio que no conozco porque no está concluido todavía, se levanta el telón: se ve en último término el mar; se oyen en lejananza las voces de los marineros que en las barcas de Colón vienen aproximándose y poco a poco se van acercando, hasta que, cuando ya se oyen distintamente, suena a bordo un cañonazo y los marineros rezan el Ave-Maria.

Las combinaciones armónicas que ha buscado Ribeiro para la estructura de dicho coro son de un efecto majestual.

En lugar de *pararse en pelillos*, como se dice vulgarmente, y como suele acostecerles a los maestros nuevos, nuestro joven compositor se lanza en el

laberinto de la *segunda* y sin sacar pulcra redondez, ora nos hace oír la *cuerda* panteando, ora con sordina, ora la *madera* sola con toda su desnudez, ora, en fin, dialogándola con el *metal*; y con todas estos recursos el compositor uruguayo causará admiración a toda la concurrencia que asistirá a Solís cuando se estrene "El Colón".

Y no se tomen mis palabras como objeto de un entusiasmo exagerado.

Me honro, en verdad, con la amistad de Ribeiro, pero no es este mi motivo para que lo adule.

Ni he nacido para ejercer semejante oficio, ni sabría hacerlo si lo intentara.

Estoy juzgando una obra musical y me olvido por completo de quien la haya producido.

Adelante, pues, que ya llegará ocasión de demostrar que soy imparcial y no apasionado.

Con las últimas notas del coro de marineros empieza un solo de violon que renne las condiciones de ser originalísimo y al mismo tiempo muy agradable.

La noche con sus tinieblas ha invadido el espacio, y el *genio del ascurantismo*, cuyo papel desempeñará un bajo sin presentarse a nuestra vista, nos hace oír sus horrores.

Ha estado feliz Ribeiro escribiendo la música del *genio de las tinieblas*? No, y mil veces no.

Si pudiera hacer yo con Ribeiro lo mismo que hago con mi zapatero cuando quiere darme un par de botas que no me gustan, a buen seguro que le haría escribir de nuevo, todo lo que el *genio de las tinieblas* nos viene tan dulcemente cantando.

Sabe perfectamente bien, Ribeiro, que entre la poesía y la música tiene que existir un verdadero matrimonio y que deben expresar los sonidos, las pasiones que no alcanzan a decirnos las palabras.

La carencia absoluta de esta perfecta unión que tiene necesariamente que existir entre la poesía y la música, es precisamente el defecto que tiene la *melodía bonita* que el *genio de las tinieblas* canta.

Concluida ya esta parte, empieza a amanecer, y entonces el oboe, con su timbre tierno y apasionado nos describe el alba y sus encantos, de una manera admirable.

Snódele al solo de óboe un canto del *genio de la civilización*, a cargo de un tenor, invisible también como lo estuvo antes el bajo, y en seguida ya se oye de cerca el coro que tripula las barcas de Colón, hasta que los gritos de: ¡tierra! ¡tierra! ¡tierra! vienen a terminar estas bellísimas páginas de la partitura del maestro oriental; páginas escritas tan correctamente, que cualquier compositor de fama pondría en ellas su firma con muchísimo gusto.

¡Ah! me olvidaba de una marcha indiana, que por cierto, no me gusta, tanto por su estructura algo difusa como por las dificultades de ejecución que encierra.

A todo esto ya no sigue más que el desembarque de Colón con una marcha triunfal de gran efecto para el teatro y después: *música*, declamación, bailes y ruido en *toda la línea*, que se efectúa con clarines, campanas, cañonazos y la mar!

Resumen: "El Colón" del Mtro. Ribeiro es lo que llaman los Italianos un "cappo lavoro".

Encierra lamentos como no las dejan de tener todas las obras humanas. Pero, si estos son pequeños y las bellezas son muy grandes ¡bendita sea la obra y bendita sea hasta la madre de la autor! como diría un andaluz.



Anexos 91 y 92_ "Las fiestas Patrias. Los primeros festejos", revista *Rojo & Blanco*, Montevideo, 17 de junio de 1900.

Las fiestas patrias



Plaza Independencia.—El acto Cívico

Los primeros festejos

HAN sido eminentemente populares este año los festejos realizados en conmemoración del aniversario del 25 de Agosto. La iniciativa particular ha sobrepasado á la oficial, que de todas partes parecía surgir débilmente como ahogada su voz por las apreturas del tesoro. No podía gastar el gobierno y no había, en realidad, motivo para gastar. Los pueblos cultos deben tener, y el nuestro los tiene, manifestaciones elocuentes de su virilidad sin que sea necesario pagar oficialmente sus patrióticas expansiones. Bien está que á estas se asocien el gobierno y la municipalidad, pero

conviene dejar amplia libertad al regocijo popular que lo mismo se revela en los meetings entusiastas, que saludando los cantos de los niños, al aire libre, en honor á la bandera de la patria. Así ha sucedido en esta ocasión y por ello debemos estar todos muy conformes.

La plaza Independencia fué el 25, el punto principal de reunión de Montevideo. Los niños de seis escuelas — en número de dosmil — y cuyos ensayos fueron objeto de fotograbados en nuestro número anterior, asistieron á la cita dada en el programa del Comité Organizador. El maestro don Antonio



El maestro Camps dirigiendo los cantos

Camps ocupó su puesto en la tarima, en medio de la muralla infantil, y pocos momentos después de las dos de la tarde, las dos mil voces se alzaban entonando el Himno Nacional, que el pueblo escuchó silencioso, para prorrumper luego en aclamaciones patrióticas y entusiastas. Tenían vibraciones especiales aquellas voces, ecos extraños, lejanos, que insensiblemente llevaban el espíritu á muchos años atrás, á otros días de grandes angustias, de cruentas luchas, por la libertad y por la independencia. Después del himno patrio, se escuchó con igual religiosidad el canto á «La Bandera», de frase viril y sentida, y del que es autor el mismo maestro Camps. Nuevos aplausos hicieron explosión entre los diez mil circustantes y nuevos vítores aclamaron á los niños que hacían poco después su desfile con la misma marcialidad de guerreros, mientras la banda del batallón 1.º de cazadores hacía oír la marcha *Rojo y Blanco*, recibida con alegre complacencia por todos. Nuestros grabados presentan á las seis escuelas de varones concurrentes á la plaza: uno en el momento de ocupar su puesto, otro cantando el himno y el último desfilando, de regreso á sus hogares. La información gráfica de ese acto que ha merecido el elogio del Ministro de Fomento y de las autoridades superiores escolares, se complementa en otros grabados que lleva este número y que debemos á nuestros activos colaboradores artísticos Kodak, Adami, Brunel, Fillat, etc. Damos como nota



Los niños cantando "La Bandera"



El desfile de los niños

complementaria la lista de las escuelas que concurrieron y terminamos el detalle de la parte infantil de la fiesta, con la reproducción de la letra de la canción del maestro Camps:

Escuela de 2.º grado número 1, dirigida por el señor Marcial Villarino; de 3.º grado número 1, por la señorita Aurelia Viera; de 2.º grado número 5, por la señora María V. de Abella; de 2.º grado número 7, por la señorita María Manrupe; de 2.º grado número 9, por la señora Magdalena B. de Jaume; de 2.º grado número 27, por la señorita Juana Catalogne.

La Bandera

La bandera que aquí vemos,
Tan gallarda y tan hermosa,
Representa á nuestra patria,
Y su limpieza nos honra.

Con los vívidos destellos
De ese sol que brilla en ella,
Se iluminan nuestras almas
Al fulgor de su pureza.

Los patriotas más valientes
Han jurado defenderla,
Sin temer al extranjero

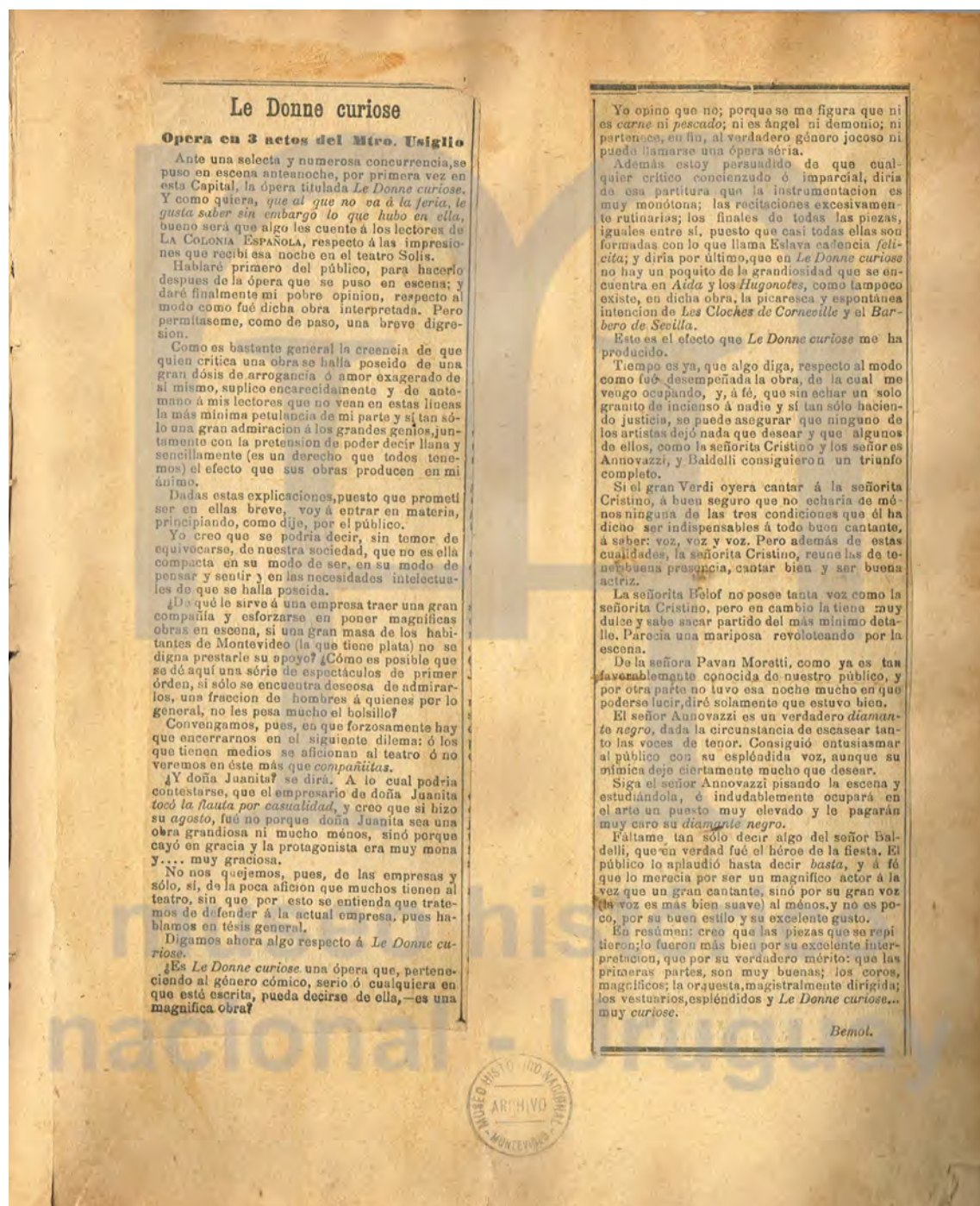
Desde nuestra independencia.

Y poniéndose al abrigo
De su sombra inmaculada,
Han luchado aquellos héroes
Con denuedo por la patria.

Á nosotros corresponde,
Ya en las bancas de la escuela,
Recordando aquellos héroes,
Venerar nuestra bandera.

Antonio Camps.





Le Donne curiose

Opera en 3 actos del Mtro. Usgillo

Ante una selecta y numerosa concurrencia, se puso en escena anteanoche, por primera vez en esta Capital, la ópera titulada *Le Donne curiose*. Y como quiera, que al que no va á la feria, le gusta saber sin embargo lo que hubo en ella, bueno será que algo les cuente á los lectores de La Colonia Española, respecto á las impresiones que recibí esa noche en el teatro Solís.

Hablaré primero del público, para hacerle después de la ópera que se puso en escena; y daré finalmente mi pobre opinión, respecto al modo como fué dicha obra interpretada. Pero permítaseme, como de paso, una breve digresión.

Como es bastante general la creencia de que quien critica una obra se halla poseído de una gran dosis de arrogancia ó amor exagerado de sí mismo, suplico encarecidamente y de antemano á mis lectores que no vean en estas líneas la más mínima petulancia de mi parte y si tan sólo una gran admiración á los grandes genios, juntamente con la pretensión de poder decir llana y sencillamente (es un derecho que todos tenemos) el efecto que sus obras producen en mi ánimo.

Dadas estas explicaciones, puesto que prometí ser en ellas breve, voy á entrar en materia, principiando, como dije, por el público.

Yo creo que se podría decir, sin temor de equivocarse, de nuestra sociedad, que no es ella compacta en su modo de ser, en su modo de pensar y sentir y en las necesidades intelectuales de que se halla poseída.

¿De qué le sirve á una empresa traer una gran compañía y esforzarse en poner magníficas obras en escena, si una gran masa de los habitantes de Montevideo (la que tiene plata) no se digna prestarle su apoyo? ¿Cómo es posible que se dé aquí una serie de espectáculos de primer orden, si sólo se encuentra deseosa de admirarlos, una fracción de hombres á quienes por lo general, no les pesa mucho el bolsillo?

Conviénganos, pues, en que forzosamente hay que encerrarnos en el siguiente dilema: ó los que tienen medios se aficionan al teatro ó no veremos en éste más que *compañitas*.

¿Y doña Juanita? se dirá. A lo cual podría contestarse, que el empresario de doña Juanita tocó la flauta por casualidad, y creo que si hizo su agosto, fué no porque doña Juanita sea una obra grandiosa ni mucho menos, sino porque cayó en gracia y la protagonista era muy mona y... muy graciosa.

No nos quejemos, pues, de las empresas y sólo, si, de la poca afición que muchos tienen al teatro, sin que por esto se entienda que tratamos de defender á la actual empresa, pues hablamos en tésis general.

Digamos ahora algo respecto á *Le Donne curiose*.

Es *Le Donne curiose* una ópera que, perteneciendo al género cómico, serio ó cualquiera en que esté escrita, pueda decirse de ella, —es una magnífica obra?

Yo opino que no; porque se me figura que ni es carne ni pescado; ni es ángel ni demonio; ni pertenece, en fin, al verdadero género jocoso ni puedo llamarse una ópera seria.

Además estoy persuadido de que cualquier crítico concienzudo ó imparcial, diría de esa partitura que la instrumentación es muy monótona; las recitaciones excesivamente rutinarias; los finales de todas las piezas, iguales entre sí, puesto que casi todas ellas son formadas con lo que llama Esclava cadencia *felicitá*; y diría por último, que en *Le Donne curiose* no hay un poquito de la grandiosidad que se encuentra en *Aida* y los *Hugonotes*, como tampoco existe, en dicha obra, la picaresca y espontánea intención de *Les Cloches de Corneville* y el *Barbero de Sevilla*.

Este es el efecto que *Le Donne curiose* me ha producido.

Tiempo es ya, que algo diga, respecto al modo como fué desempeñada la obra, de la cual me vengo ocupando, y á fé, que sin achacar un solo granito de incienso á nadie y si tan sólo haciendo justicia, se puede asegurar que ninguno de los artistas dejó nada que desear y que algunos de ellos, como la señorita Cristino y los señores Annovazzi, y Baldelli consiguieron un triunfo completo.

Si el gran Verdi oyera cantar á la señorita Cristino, á buen seguro que no echaría de menos ninguna de las tres condiciones que él ha dicho ser indispensables á todo buen cantante, á saber: voz, voz y voz. Pero además de estas cualidades, la señorita Cristino, reúne las de tener buena presencia, cantar bien y ser buena actriz.

La señorita Bolof no posee tanta voz como la señorita Cristino, pero en cambio la tiene muy dulce y sabe sacar partido del más mínimo detalle. Parece una mariposa revoloteando por la escena.

De la señora Pavan Moretti, como ya es tan favorablemente conocida de nuestro público, y por otra parte no tuvo esa noche mucho en que poderse lucir, diré solamente que estuvo bien.

El señor Annovazzi es un verdadero *diamante negro*, dada la circunstancia de escasear tanto las voces de tenor. Consiguió entusiasmar al público con su espléndida voz, aunque su mímica dejó ciertamente mucho que desear.

Siga el señor Annovazzi pisando la escena y estudiándola, ó indudablemente ocupará en el arte un puesto muy elevado y lo pagarán muy caro su *diamante negro*.

Faltame tan sólo decir algo del señor Baldelli, que en verdad fué el héroe de la fiesta. El público lo aplaudió hasta decir *basta*, y á fé que lo merecía por ser un magnífico actor á la vez que un gran cantante, sino por su gran voz (su voz es mas bien suave) al menos, y no es poco, por su buen estilo y su excelente gusto.

En resumen: creo que las piezas que se representaron lo fueron más bien por su excelente interpretación, que por su verdadero mérito: que las primeras partes, son muy buenas; los coros, magníficos; la orquesta, magistralmente dirigida; los vestuarios, espléndidos y *Le Donne curiose*... muy curiose.

Bemol.



Anexo 94_ Crítica a *La Tempestad*, (estimamos que podría corresponder al diario La Colonia Española, Montevideo, s/f. Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).

La Tempestad

¡Para hoy! ¡Para hoy!... Estas palabras que resonaron en mi oído en el día de ayer y que no eran vociferadas por las calles por vendedores de billetes de lotería, sino que iban estampadas en las columnas de todos los diarios de la Capital, anunciando nada menos que la llegada de una gran compañía de zarzuela, la cual nos iba a dar a conocer una grandiosa obra nueva, despertaron en mi ánimo un fuerte deseo de asistir al teatro para conocer *La Tempestad*.

Vámonos, pues, al teatro, dije para mí; ya que se trata de oír una obra que tanto y tanto ha gustado en Madrid y que es una producción, no de un literato o un poeta español (así nadie pondría en duda el que la obra pudiera ser buena) sino de un músico también español.

Me refiero tan solo a la partitura de *La Tempestad*, en cuanto al drama que tallo otro.

Una vez que he llegado al teatro Cívil, experimenté un placer indefinible, contemplando una reunión tan selecta de señoras, señoritas e ilustrados caballeros, como los que allí parece se hubieran dado cita.

La música española, pensé con orgullo, empieza ya a tener admiradores, y creo firmemente que los tendrá cada día más.

La batuta del maestro Strigelli no se hizo esperar y marcó el primer compás de «*La Tempestad*» a las 8 1/2 en punto.

Apesar de encontrarme entonces, muy cómodamente sentado en un sillón, bien puedes comprender, lector querido, que no me es posible hacerte un escrupuloso análisis de tan magistral y bella partitura; no tan sólo por lo difícil y casi imposible, que es pescar al vuelo las bellezas o defectos que una obra contenga, si que también por la escasez de mis conocimientos. Mas, ahí

van mis impresiones tales como las he recibido y tú condénalas o apláudeles; siempre con la convicción (te lo puedo garantizar y hasta jurártelo si supiera hacerlo) de que son espontáneas, sinceras y desinteresadas.

La partitura de *La Tempestad* no deja, a mi pobre juicio, nada que desear. Sirva, pues, su laudición, para convencer a los detractores del género puro-español llamado zarzuela, de que dicho género tiene razón de ser desde que la acción del drama deja ancho camino al arte musical y este a su vez permite al drama su perfecto desarrollo.

Al que haya oído *La Guerra Santa*, *El Salto del Pasiego*, *El anillo de hierro* etc. le falta seguramente oír *La Tempestad* para convencerse una vez más de que en España existen compositores de gran talla siendo uno de ellos el maestro Chapi.

En la grandiosa partitura *La Tempestad* se encuentra una introducción, un dúo de típicos en el primer acto; un terceto de típicos y tenor en el segundo; una pieza concertante, y aquí echó el resto el señor Chapi, en el mismo 2.º acto; un tercer acto, en fin, que á buen seguro, y á fuer de imparciales, preciso es confesar que no se desdanzarían de poner su firma los principales compositores del mundo.

Pero... ¿correspondió la ejecución a la obra? Hé aquí el *quid pro quo* o el *bustis* de la cuestión.

He ofrecido á mis lectores ser imparcial y aunque no siempre sientan bien las sinceras verdades, preciso es decirles aunque á mi mismo me pese.

Le faltaba á la orquesta unos *tinbalitos* (porque el bombo no puede de manera alguna reemplazar á los timbales.)

Una ó dos *violitas* más, no le hubieran, por cierto, sobrado (porque es sabido que una *viola solal* es poco para una orquesta.)

Lo mismo se podría decir del pobre violón que daba pena verlo tan solo, huérfano y aislado.

No hay nada en Montevideo, de lo que hacia falta, me dirán. Pero yo á esto contesto, que cuando no los hay, se traen; y que cuando no se encuentran afuera estos elementos medio pasables, se ponen en escena aquellas obras que no son tan delicadas como lo es *La Tempestad*.

Y aun esto podría perdonarsele más á la empresa, que la falta inexplicable de pocos ensayos.

Si la orquesta, compuesta de tan buenos profesores, hubiese hecho los ensayos, que á tan delicada obra correspondían, á buen seguro habrían sacado más efectos, dando más colorido á todos los matices.

Tanto por el temor de parecer al lector pesado, cuanto por llamarme el deber á otro lado suspendo por hoy estos juicios musicales. Solo añadiré que los personajes de la obra me parece fueron interpretados de la siguiente manera: *Angela* (Señora Franco) con sublimidad.

Roberto (Señora Rodríguez) dejando al público completamente satisfecho.

Beltran (Señor Dalmau) muy emocionado en el primer número que cantó, pero portándose después, á la altura de sus antecedentes.

Simon (Señor Monti) demostrando al público que cada día vale más.

Mateo (Señor Carmona) haciendo, como siempre, desternillar de risa.

Los coros... ¡eran tan poquitos que no alcancé á oírlos!

Benol.



Sanson Carrasco hablando de

VERDI

A una casualidad, ó más bien á la atención de un íntimo amigo, debo el haber podido saborear, aunque un poco tarde, las frases hermosas y elegantes períodos que el gran literato uruguayo Sanson Carrasco publicó en el *Lunes de la Razon* de la semana pasada, hablando, como solamente él sabe hacerlo de arte, bellezas, sensaciones etc. Pero... ¿se limita á hablar de arte en general? ¿Se concreta á decir el efecto que en su corazón produce la música?

¡Demuestra que de todas las obras, las que mas le agradan son las de Verdi!

Nada de eso. Se empeña en seguir la máxima de *magister dixit* y... ya estamos del otro lado.

Yo; sin dejarme llevar por el espíritu de contradicción ni creerme una entidad superior, creo (y perdone el señor Bachiller mi franqueza) que le es mas fácil á Sanson Carrasco el analizar una obra literaria, y lo entiende mejor, que juzgar obras musicales.

Voy á demostrarlo; pero para ello me permitiré copiar aquí un parrufito del Bachiller:

«No se ha escrito en el pentagrama, una pieza concertada de mas efecto, más rica de armonía, más compacta, que el *settimino* del primer acto de *Hernani*.»

Bravo señor Bachiller por su entusiasmo, porque con él demuestra usted ser un gran admirador del arte. Pero de este entusiasmo á probar que dicho *settimino* deja atrás el final del primer acto de la *Africana* á otras mil piezas del mismo autor, de Gounod, de Alevy, de Ambrosio Thomas y otros maestros, hay ciertamente una gran distancia.

Anexo 95_ Crítica de la ópera *Lohengrin* en el Teatro Solís. (estimamos que podría corresponder al diario *La Colonia Española*, Montevideo, s/f. Archivo Antonio Camps, Museo Histórico Nacional).



Revista musical

LOHENGRIN

ÓPERA EN TRES ACTOS DE WAGNER

El haber ojeado muchas veces al piano *Los Nibelunges*, el *Parsifal* y el *Lohengrin*, me inducía á creer que en cuanto pudiera tener el gusto de ver dichas obras puestas en escena, podría ya dar á mis lectores una idea aproximada de la importancia y del valor intrínseco que ellas tienen.

Pero me es forzoso confesar que mis creencias al respecto no fueron más que puras ilusiones que no podré ver realizadas. Es materialmente imposible el formar juicio acabado acerca de las óperas del gran reformador del arte moderno, con una sola vez de verlas puestas en escena.

Se trata, además, de una obra musical que ha sido juzgado, cuarenta años há, por los principales críticos de Europa; de una obra que ha dado pábulo á grandes polémicas filosóficas, respecto á las tendencias y al objetivo primordial del divino arte de los sonidos; de una obra, en fin, que ha causado una verdadera revolución en el mundo del arte; de un modo que no es posible añadir una palabra más á lo que de ella tanto y tanto se ha dicho ya.

Sería, pues, empresa de temerarios el pretender formar un juicio acabado sobre el *Lohengrin*, nada más que por conocer la partitura y haberla visto puesta en escena solamente una vez.

El *Lohengrin* es una ópera de la cual no es posible hacerse cargo, con buena lógica y sin barbarizar, al tun tun y á la ligera como tengo dicho ya; así es que espero me sea permitido hablar de ella, únicamente en tesis general, prescindiendo de los detalles analíticos y empezando por decir algo respecto á la preparación musical que deberis tener el público, para poder oír con gusto las obras del inmortal autor de *Lohengrin*.

La tos de muchos concurrentes al teatro Solís y el sempiterno cotoreo de las *cazueleras*, mientras se estaba representando el *Lohengrin* ¿qué era lo que indicaba y qué podía de ello sacarse en consecuencia?

Indicaba, llana y sencillamente, que nuestro público no está aun preparado para oír esta clase de música. Y si bien es verdad que se tributaron muchos aplausos á los artistas de la compañía Ferrari, también es cierto que unos aplaudían para hacer favor á la empresa, otros por echárselas de doctores en música y los demás porque se figuraban que siendo música de Wagner debía ser buena, y era, por tanto, forzoso aplaudir.

De mí sé decir, y lo confieso sin rubor, que al final del primer acto me quedé enteramente mareado.

¡Cuánta riqueza de armonía! ¡cuántos diseños melódicos! ¡cuántos efectos orquestales! ¡cuántas combinaciones de timbres entre los instrumentos! ¡cuántas reminiscencias de motivos anteriormente oídos! ¡cuánta belleza en el conjunto! y, sobre todo... ¡cuánta propiedad en los sonidos con relación á las palabras en que se hallan colocados!

Esto de que los sonidos sean apropiados á las palabras, es lo que tiene de maravilloso el *Lohengrin* y es el principio sobre el cual basa el gran Wagner sus doctrinas; ó mejor dicho: las doctrinas de Gluck, Weber y otros, de las cuales Wagner ha sido el primer propagandista del mundo.

Y es éste, á mi entender, el punto de vista desde que se debe mirar á Wagner como un verdadero coloso del arte.

Porque... vamos á cuentas.

¿Es posible que el sentido común no se rebale contra esas melodías dulzanas y rancias que á veces se han escrito primero (!!!) que las palabras á las cuales van pegadas?—Esto sería un absurdo—dirá el lector. Pues esto es lo que se ha hecho hasta que Wagner, mas que otro alguno, ha luchado sin tregua ni descanso por romper contra todas estas rutinas, logrando al fin hacerse de muchos satélites y creando una nueva escuela.

Y desde este punto de vista; repito, es como hay que considerar á Wagner muy grande, porque es menester confesar que su música, aisladamente, no sirve para todos los gustos, ni para todos los temperamentos, ni para todas las razas.

A los que perteneciendo á la raza latina, sentimos arder en nuestras venas esta lava que nos quema y que el vulgo ha dado en llamarle sangre; á los que vivimos subyugados al espíritu, corriendo siempre en pos de emociones grandes; á los que sentimos, amamos y queremos de otra manera muy distinta de como quieren, aman y sienten los que por su origen pertenecen á la raza sajona; es imposible, es completamente imposible, que nos guste la misma música que á ellos les deleita.

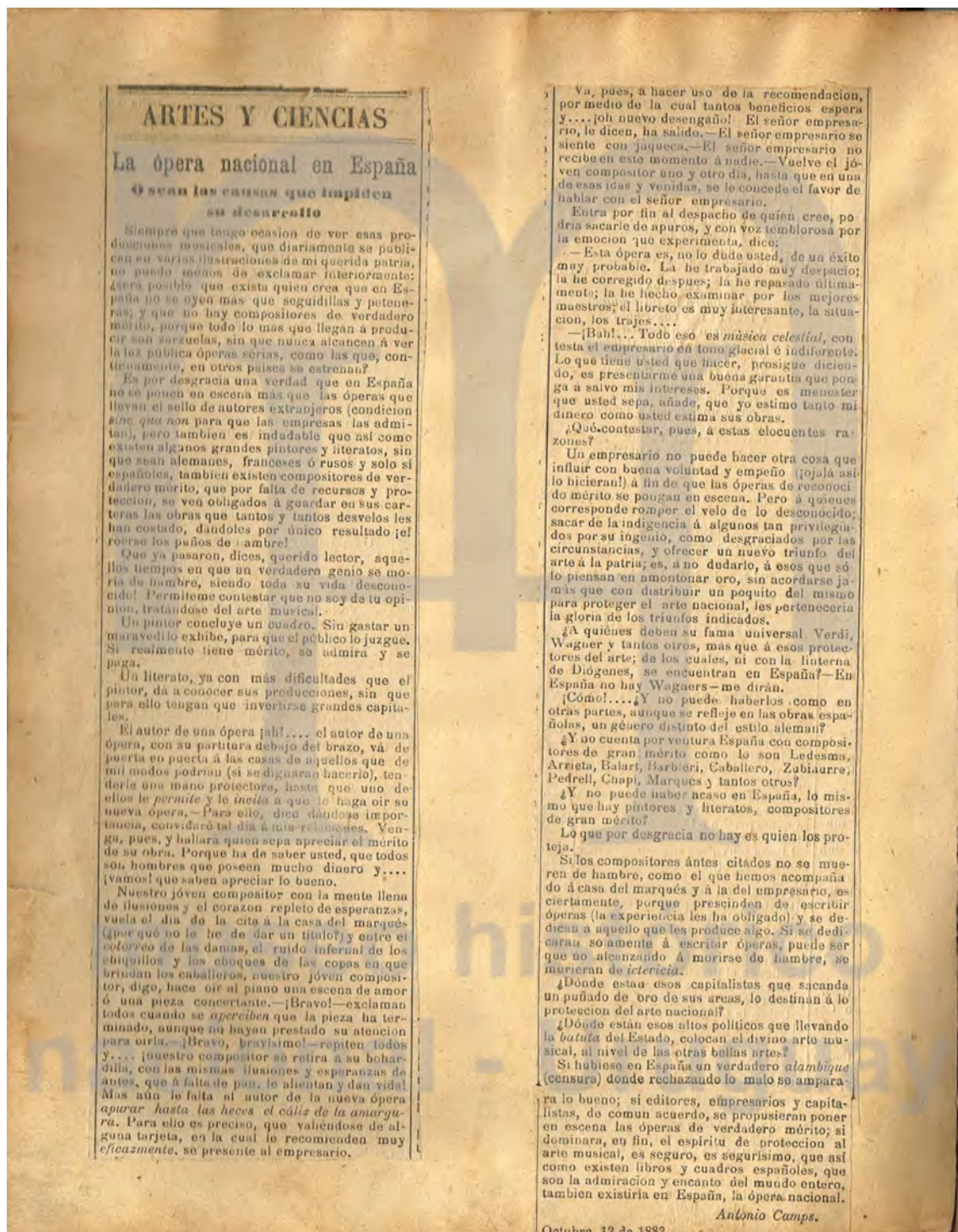
Y de todo esto se deduce, y también se explica que el *Lohengrin* que oíste anoche, amado Fabio, no te ha gustado. Porque yo sé bien que no te ha gustado, aunque, por no mostrarte cursi, andes diciendo por ahí que te ha impresionado muchísimo, dándote corte de inteligente en música.

Sigue haciendo la propaganda que quieras, con referencia al *Lohengrin* y continúa dándote el corte que te dé la real gana y así conseguirás, cuando menos, que el vulgo te considere una verdadera inteligencia en el divino arte de Beethoven. Mientras tanto, forzoso es ya concluir haciendo de la función de anoche un resumen como sigue:

Que el *Lohengrin* fué puesto en escena con toda la magnificencia que la empresa Ferrari sabe hacerlo.

Que la obra no estaba bastante ensayada, como pudo notarse por varias desafinaciones de los coros y la falta de coloridos y matices en la instrumentación.





ARTES Y CIENCIAS

La ópera nacional en España

Sean las causas que impiden su desarrollo

Siempre que tengo ocasión de ver esas producciones musicales, que diariamente se publican en varias ilustraciones de mi querida patria, no puedo menos de exclamar interiormente: ¿será posible que exista quien crea que en España no se oyen más que seguidillas y peteneras; y que no hay compositores de verdadero mérito, porque todo lo más que llegan a producir son zarzuelas, sin que nunca alcancen a ver la luz pública óperas serias, como las que, continuamente, en otros países se estrenan?

Es por desgracia una verdad que en España no se ponen en escena más que las óperas que llevan el sello de autores extranjeros (condición sine qua non para que las empresas las admitan), pero también es indudable que así como existen algunos grandes pintores y literatos, sin que sean alemanes, franceses ó rusos y solo si españoles, también existen compositores de verdadero mérito, que por falta de recursos y protección, se ven obligados a guardar en sus carteras las obras que tantos y tantos desvelos les han costado, dándoles por único resultado ¡el volver los puños de hambre!

Que ya pasaron, dices, querido lector, aquellos tiempos en que un verdadero genio se moría de hambre, siendo toda su vida desconocido! Permíteme contestar que no soy de tu opinión, tratándose del arte musical.

Un pintor concluye un cuadro. Sin gastar un maravedí lo exhibe, para que el público lo juzgue. Si realmente tiene mérito, se admira y se paga.

Un literato, ya con más dificultades que el pintor, da a conocer sus producciones, sin que para ello tengan que invertirse grandes capitales.

El autor de una ópera ¡ah!... el autor de una ópera, con su partitura debajo del brazo, va de puerta en puerta a las casas de aquellos que de mil modos podrían (si se dignaran hacerlo), tenerla en su mano protectora, hasta que uno de ellos le permite y le invita a que lo haga oír su nueva ópera. Para ello, dice dándole importancia, convidaré tal día a mis relaciones. Venga, pues, y hallará quien sepa apreciar el mérito de su obra. Porque ha de saber usted, que todos son hombres que poseen mucho dinero y... ¡vamos! que saben apreciar lo bueno.

Nuestro joven compositor con la mente llena de ilusiones y el corazón repleto de esperanzas, vuela el día de la cita a la casa del marqués (¡por qué no lo he de dar un título!) y entre el cotarro de las damas, el ruido infernal de los chiquillos y los choques de las copas en que brindan los caballeros, nuestro joven compositor, digo, hace oír al piano una escena de amor ó una pieza concertante. ¡Bravo!—exclaman todos cuando se perciben que la pieza ha terminado, aunque no hayan prestado su atención para oírla. ¡Bravo, bravísimo!—repiten todos y... ¡nuestro compositor se retira a su boharcilla, con las mismas ilusiones y esperanzas de antes, que a falta de pan, le alientan y dan vida! Mas aún le falta al autor de la nueva ópera apurar hasta las heces el cáliz de la amargura. Para ello es preciso, que valiéndose de alguna tarjeta, en la cual le recomiendan muy eficazmente, se presente al empresario.

Va, pues, a hacer uso de la recomendación, por medio de la cual tantos beneficios espera y... ¡oh nuevo desengaño! El señor empresario, le dicen, ha salido. El señor empresario se siente con jaqueca. El señor empresario no recibe en este momento a nadie. Vuelve el joven compositor uno y otro día, hasta que en una de esas idas y venidas, se le concede el favor de hablar con el señor empresario.

Entra por fin al despacho de quien cree, podría sacarle de apuros, y con voz temblorosa por la emoción que experimenta, dice:

—Esta ópera es, no lo dude usted, de un éxito muy probable. La he trabajado muy despacio; la he corregido después; la he repasado últimamente; la he hecho examinar por los mejores maestros; el libreto es muy interesante, la situación, los trajes...

—¡Bah!... Todo eso es música celestial, contesta el empresario en tono glacial é indiferente. Lo que tiene usted que hacer, prosigue diciendo, es presentarme una buena garantía que ponga a salvo mis intereses. Porque es menester que usted sepa, añado, que yo estimo tanto mi dinero como usted estima sus obras.

¿Qué contestar, pues, a estas elocuentes razones?

Un empresario no puede hacer otra cosa que influir con buena voluntad y empeño (¡ojalá así lo hicieran!) a fin de que las óperas de reconocido mérito se pongan en escena. Pero a quienes corresponde romper el velo de lo desconocido; sacar de la indigencia á algunos tan privilegiados por su ingenio, como desgraciados por las circunstancias, y ofrecer un nuevo triunfo del arte á la patria; es, a no dudarlo, á esos que sólo piensan en amontonar oro, sin acordarse jamás que con distribuir un poquito del mismo para proteger el arte nacional, les pertenecería la gloria de los triunfos indicados.

¿A quiénes deben su fama universal Verdi, Wagner y tantos otros, mas que á esos protectores del arte; de los cuales, ni con la linterna de Diógenes, se encuentran en España?—En España no hay Wagners—me dirán.

¿Cómo!... ¡Y no puede haberlos como en otras partes, aunque se refleje en las obras españolas, un género distinto del estilo alemán?

Y no cuenta por ventura España con compositores de gran mérito como lo son Ledesma, Arrieta, Balart, Barbieri, Caballero, Zablaurre, Pedrell, Chapi, Marques y tantos otros?

Y no puede haber acaso en España, lo mismo que hay pintores y literatos, compositores de gran mérito?

Lo que por desgracia no hay es quien los proteja.

Si los compositores ántes citados no se mueren de hambre, como el que hemos acompañado á casa del marqués y á la del empresario, es ciertamente, porque prescinden de escribir óperas (la experiencia les ha obligado) y se dedican a aquello que les produce algo. Si se dedicaran solamente á escribir óperas, puede ser que no alcanzando á morirse de hambre, se murieran de ictericia.

¿Dónde están esos capitalistas que sacando un puñado de oro de sus arcas, lo destinan á la protección del arte nacional?

¿Dónde están esos altos políticos que llevando la batuta del Estado, colocan el divino arte musical, al nivel de las otras bellas artes?

Si hubiese en España un verdadero alambicador (censura) donde rechazando lo malo se ampara-

ra lo bueno; si editores, empresarios y capitalistas, de comun acuerdo, se propusieran poner en escena las óperas de verdadero mérito; si dominara, en fin, el espíritu de protección al arte musical, es seguro, es segurísimo, que así como existen libros y cuadros españoles, que son la admiración y encanto del mundo entero, también existiría en España, la ópera nacional.

Antonio Camps.

Octubre, 13 de 1883.

Anexo 97_ Revista *Montevideo- Andalucía*, 1 de marzo de 1885, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).



3
EL AMANECEER

Allegretto

1ª. ESTROFA

Ya bri-l-laen O-rien-te El sol re-ful-gén-te el sol re-ful-
 -ro-ra Ma-ti-zay de-co-ra ma-ti-zay de-
 me-nos No-so-tros de-je-mos no-so-tros de-

gente Lle-nan-do la tie-rra de luz y ca-lor de luz y ca-lor de luz y ca-
 -co-ra Las cumbres y va-lles con es-plen-di-déz con es-plen-di-déz con es-plen-di-
 -je-mos El pla-ci-do le-cho pa-ra la la-bor pa-ra la la-bor pa-ra la la-bor

-lor En-to-nan-las a-ves Con tri-nos su a-ves Un himno de glo-ria un him-no de
 -déz Y cuanto pal-pi-ta De vi-da sea-gita La flor y el in-sec-to la flor y el in-
 -bor Quees ley de la al-tu-ra Que la cri-a-tura Su pan se pro-cu-re su pan se pro-

glo-ria á su-cre-a-dor á su cre-a-dor á su cre-a-dor..... Pues ya que la au-
 secto el bruto y el pez el bru to y el pez el bru to y el pez..... No sea-mos pues
 cu-re tam-bien con su-dor tam-bien con su-dor tam-bien con su-dor.....

1ª. y 2ª. Ver. 3ª. Ver.

Anexo 99_ Partitura *El hogar paterno*, Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

2

EL HOGAR PATERNO

CANTO INFANTIL.

Letra y música de A. CAMPS

Tiempo de Barcarola.

CANTO

Tiempo de Barcarola.

PIANO

Tien - de la pa -

- lo - ma sus her.mo.sas a - las di - rigiendo al ni - do to - das sus mi -

- ra - das y en su ran-do vue - lo lle - va con a - fán..... la do - ra - da es -

- pi - ga do su ni - do es - - tá El ho - gar pa - terno es al tier - no

EDICION ORTELLIS - BUENOS AIRES

ni - ño lo que a la pa - lo - nia..... el a-gres-te ni - do y son nuestros

pa-dres los que con sus mi - mos el sos-tén nos tra-en el sos-tén nos tra-en co-mo a pa - ja -

menos vivo. *re*
ri - tos y son nuestros pa-dres..... los que con sus mi - mos..... el sos-tén nos

tar *dan* *do.*
tra - en co-mo a pa - ja - ri - tos co-mo a pa - ja - ri - - - - - tos.....

Anexo 100_ Partitura *El himno al árbol* (1900), música de Antonio Camps y texto de Juan Zorrilla de San Martín, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Casa Alonso
SIBEL 111 - 1885, 1181
MONTEVIDEO

HIMNO AL ARBOL

Letra del
DR. JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN

Música de
A. CAMPS

MODERATO SOLO

CANTO Plan-

PIANO pp

con dolcezza

- te - mos nues-tros ár - boles, la tie - rra nos con - vi - da: Plan - tan - do can - ta -

CORO *Pesante e meno vito*

- remos los himnos los himnos de la vi - da: Los cán - ti - cos que en - to - nan Las

ra - mas y los ní - dos; Los rit-mos es - con - di - dos del alma u - ni - ver -

p

rall. **SOLO** *a tiempo*

- sal u - ni-ver - sal u - ni-ver - sal. Plan - tar es dar la

ví - da Al ge - nero - so a - mi - go Que nos de-fien - de el ai - re, el ai - re, que

CORO *Pesante y un poco menos vivo*

nos o - fre - ce a - bri - go: El cre - ce con el ni - ño, El guar - da su mé - mo - ria,

rall.

En el laurel es glo - ria, en el o - li - vo es paz. En el lau - rel es glo - - ria,

p



rall. molto **SOLO** *a tiempo*

en el o-livo es paz. El ár bol tie-ne un al - ma Que ríe entre sus

p

flo - res, Que piensa en sus per - fu - mes, que alien-ta en sus ru - mo - - res;

cres *cen* *do.*

sfz e rall. **CORO** *a tiempo*

Que piensa en sus per - fu - mes, que alienta en sus rumo - - res: El be-sa con la som - - bra

De su frondo - sa ra - - ma, El á los hom - bres a - - ma, y les re - cla - ma a -

cres *cen* *do.*

- cie - rra y e - le - va su o - ra - ción Prote - ja Dios el ár - bol

bien marcado *cres*

Que planta nuestra ma - no; Los pá - ja - ros a - ni - den en su ra - ma - je an - cia - no;

cen *do.* *f*

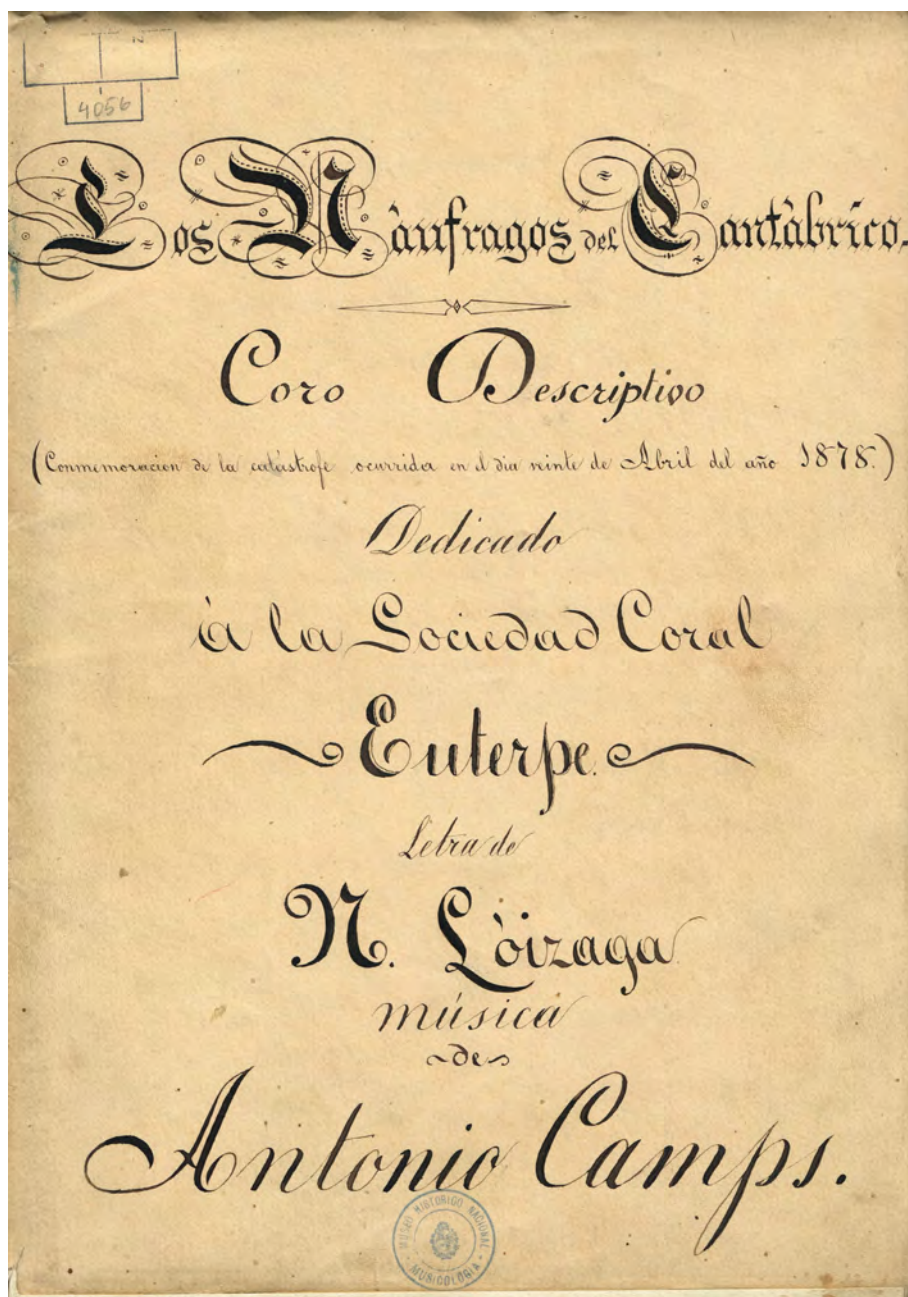
LENTO Y MUY SOLEMNE

Y canten y ce - le - bren La tie - rra ben - de - ci - da

Que les infun - de vi - da, que les prodi - ga a - mor.

ff *fff*

Anexo 101_ Tapa de la partitura de *Náufragos del Cantábrico*, música de Antonio Camps y letra de Loizaga. (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).



80
44
32

TEATRO SOLIS

Funcion N. 44

Empresa *Artística*

Cargo de Boletería del *Miércoles 8 de Noviembre 1893*
Compañía de Carguela Española

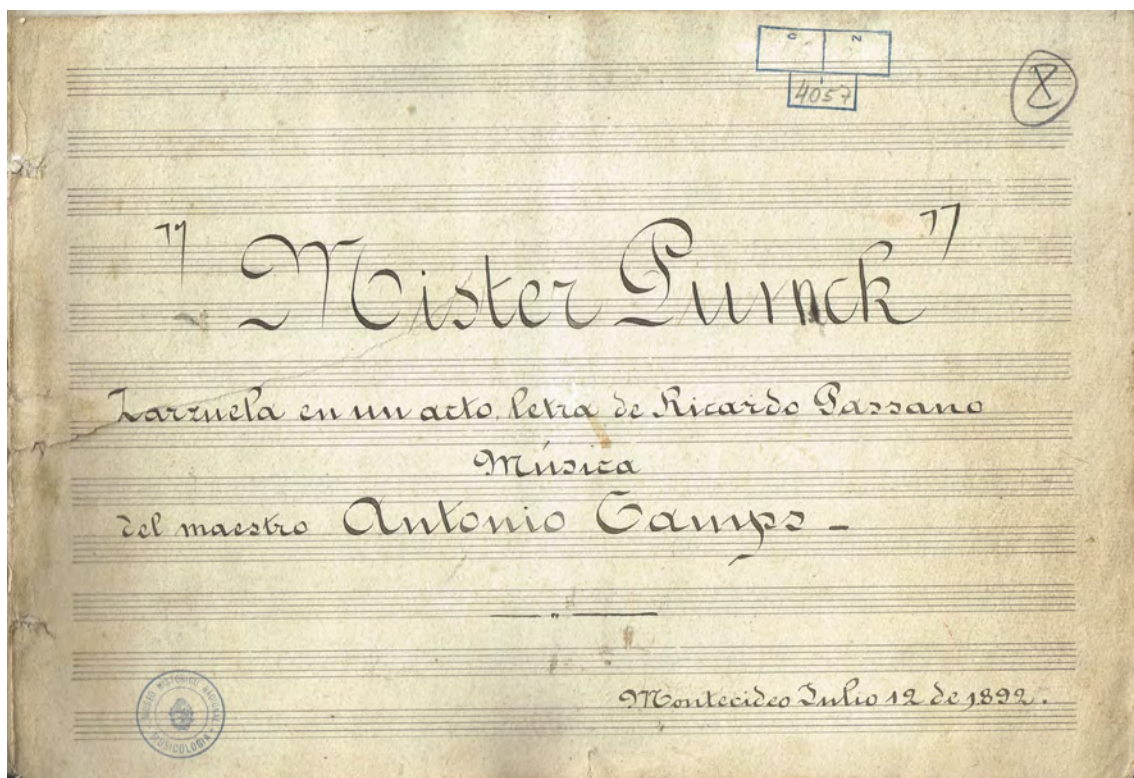
Beneficio del maestro Don Avelino Aguirre
Chateau Margaux - Intermedio a Concierto "Mister Punt"

Tiempo *bueno*

LOCALIDADES Y ENTRADAS	ENTREGADAS	SOBRANTES	Repártido	VENDIDAS <i>bolatins</i>	PRECIOS	IMPORTE <i>as l. repártido a l. bolatins</i>
Paseos avant scene	4	3	"	1	10	10
id bajos y balcones	20	10	9	1	5	50
id altos	13	13	"	"	3	"
id cazuela	2	1	"	1	3	3
Sillones de orquesta	319	218	67	34	150	151.50
Ventiladores de balcon	51	50	"	1	150	1.50
id altas	96	92	"	4	120	4.80
Unetas de cazuela	76	45	3	28	70	21.70
Entradas generales	250	201	"	49	80	39.20
id Cazuela	400	362	"	38	40	15.20
id Paraiso	400	331	"	69	40	27.60
Total \$ 334.50						

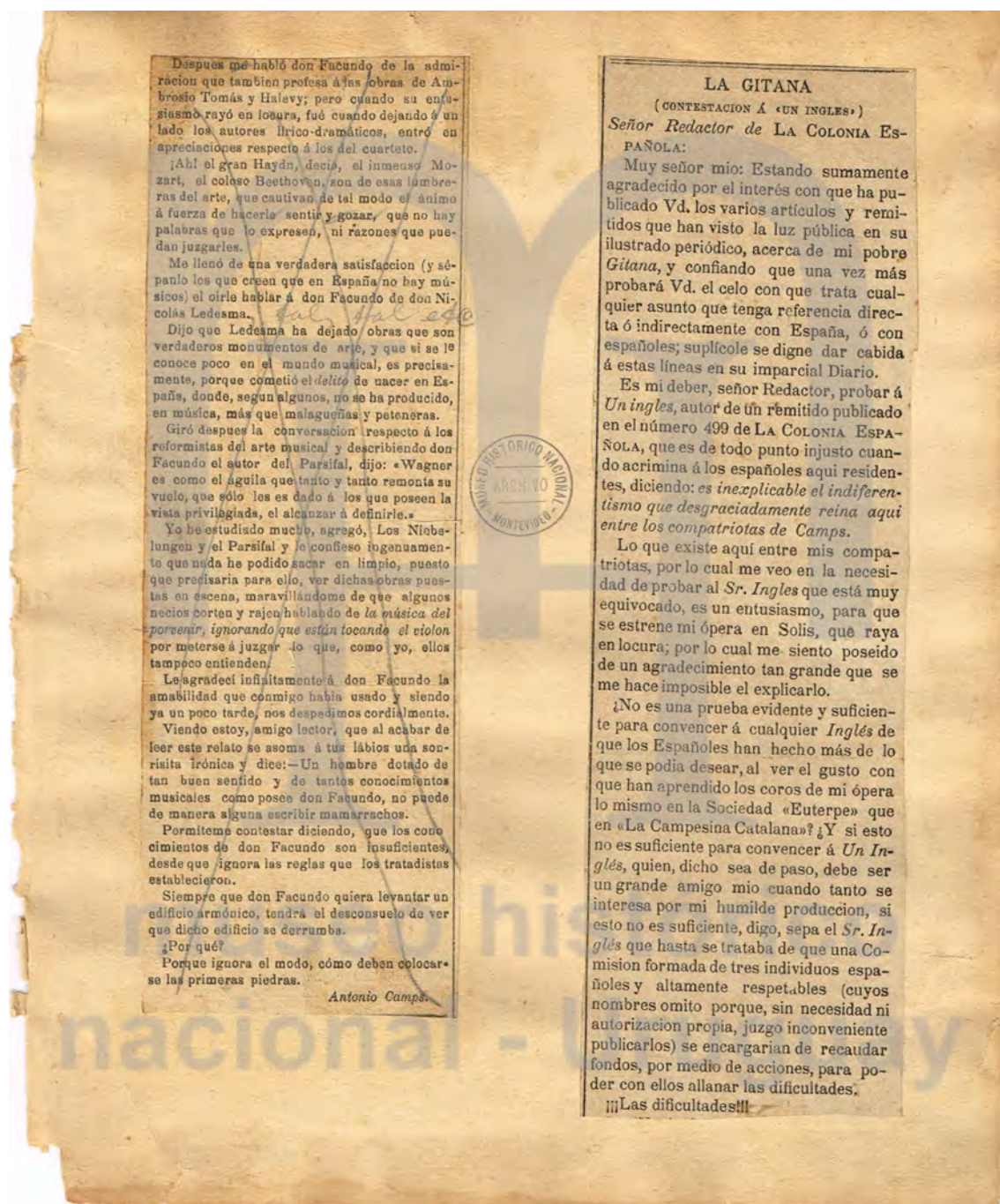
9.24

Por la _____ EL BOLETERO.



Anexo 102_ Partitura de *Mister Pumck*, escrito por R. Passano y compuesto por Antonio Camps, (Museo Romántico, Sección Musicología, Museo Histórico Nacional de Uruguay).

Anexo 104_ Defensa de la ópera *La Gitana*, Antonio Camps en el diario *La Colonia Española*, (Archivo Camps, Museo Histórico Nacional de Uruguay).



Después me habló don Facundo de la admiración que también profesa á las obras de Ambrosio Tomás y Halevy; pero cuando su entusiasmo rayó en locura, fué cuando dejando á un lado los autores lírico-dramáticos, entró en apreciaciones respecto á los del cuarteto.

¡Ah! el gran Haydn, decía, el inmenso Mozart, el coloso Beethoven, son de esas lumbres del arte, que cautivan de tal modo el ánimo á fuerza de hacerlo sentir y gozar, que no hay palabras que lo expresen, ni razones que puedan juzgarles.

Me llenó de una verdadera satisfacción (y sépanlo los que creen que en España no hay músicos) el oírle hablar á don Facundo de don Nicolás Ledesma.

Dijo que Ledesma ha dejado obras que son verdaderos monumentos de arte, y que si se le conoce poco en el mundo musical, es precisamente, porque cometió el delito de nacer en España, donde, según algunos, no se ha producido, en música, más que malagueñas y peteneras.

Giró después la conversación respecto á los reformistas del arte musical y describiendo don Facundo el autor del Parsifal, dijo: «Wagner es como el águila que tanto y tanto remonta su vuelo, que sólo los es dado á los que poseen la vista privilegiada, el alcanzar á definirle.»

Yo he estudiado mucho, agregó, Los Niebelungen y el Parsifal y lo confieso ingenuamente que nada he podido sacar en limpio, puesto que prefiría para ello, ver dichas obras puestas en escena, maravillándome de que algunos necios corten y rajen hablando de la música del porvenir, ignorando que están tocando el violon por meterse á juzgar lo que, como yo, ellos tampoco entienden.

Le agradece infinitamente á don Facundo la amabilidad que conmigo había usado y siendo ya un poco tarde, nos despedimos cordialmente.

Viendo estoy, amigo lector, que al acabar de leer este relato se asoma á tus labios una sonrisa irónica y dice:—Un hombre dotado de tan buen sentido y de tantos conocimientos musicales como posee don Facundo, no puede de manera alguna escribir mamarrachos.

Permítame contestar diciendo, que los conocimientos de don Facundo son insuficientes, desde que ignora las reglas que los tratadistas establecieron.

Siempre que don Facundo quiera levantar un edificio armónico, tendrá el desconsuelo de ver que dicho edificio se derrumba.

¿Por qué?

Porque ignora el modo, cómo deben colocarse las primeras piedras.

Antonio Camps.

LA GITANA

(CONTESTACION Á «UN INGLÉS»)

Señor Redactor de LA COLONIA ESPAÑOLA:

Muy señor mío: Estando sumamente agradecido por el interés con que ha publicado Vd. los varios artículos y remitidos que han visto la luz pública en su ilustrado periódico, acerca de mi pobre *Gitana*, y confiando que una vez más probará Vd. el celo con que trata cualquier asunto que tenga referencia directa ó indirectamente con España, ó con españoles; suplico se digne dar cabida á estas líneas en su imparcial Diario.

Es mi deber, señor Redactor, probar á *Un Inglés*, autor de un remitido publicado en el número 499 de LA COLONIA ESPAÑOLA, que es de todo punto injusto cuando acrimina á los españoles aquí residentes, diciendo: *es inexplicable el indiferentismo que desgraciadamente reina aquí entre los compatriotas de Camps.*

Lo que existe aquí entre mis compatriotas, por lo cual me veo en la necesidad de probar al *Sr. Inglés* que está muy equivocado, es un entusiasmo, para que se estrene mi ópera en Solís, que raya en locura; por lo cual me siento poseído de un agradecimiento tan grande que se me hace imposible el explicarlo.

¿No es una prueba evidente y suficiente para convencer á cualquier *Inglés* de que los Españoles han hecho más de lo que se podía desear, al ver el gusto con que han aprendido los coros de mi ópera lo mismo en la Sociedad «Euterpe» que en «La Campesina Catalana»? ¿Y si esto no es suficiente para convencer á *Un Inglés*, quien, dicho sea de paso, debe ser un grande amigo mío cuando tanto se interesa por mi humilde producción, si esto no es suficiente, digo, sepa el *Sr. Inglés* que hasta se trataba de que una Comisión formada de tres individuos españoles y altamente respetables (cuyos nombres omito porque, sin necesidad ni autorización propia, juzgo inconveniente publicarlos) se encargarían de recaudar fondos, por medio de acciones, para poder con ellos allanar las dificultades.

¡¡Las dificultades!!

Anexo 105_ Partitura de la romanza *La amada ausente*, Antonio Camps, Revista Montevideo- Andalucía, 1885, (Materiales especiales, Biblioteca Nacional de Uruguay).

LA AMADA AUSENTE
Romanza para Baritone

Letra de Manuel del Palacio Música de Antonio Camps

Undante (Soprano, Me. So. + 56) *con dolor.*

meu, dig a do
En-das a-reu-los que ba-la-gais su-o.

do-bras que be-be em su tran-qui-lo-gar! ab! [ab] [ab] on su tran-qui-lo bo-gar.

ab! ou-ga-o-nu-va mi can-to do-lo-ei-do mis es-pe-ran-ças que mu-nien-do ran

cred: 4. aff. più mosso
pla-a-da i-ma-ger pla-a-da i-ma-ger do mi bien que-ci-do si-be do mi nar-de m.

cred: 5. aff. molto
gra-ti-o-de-le. al! ab! cu-bra mis mor-la-to-sa del ol-vi-do y el me-do-mel-ra.

al tempo
me-per-di-da pac som-bra gen-ti que con a-fan mi co-ra-zi.

al tempo duplicante
me-rin-do va; ven-ba da mi no cor-ras mas ve-que el do-lor-

me-rin-do ya ve-sus el do-lor me-rin-do ya

aff. 5. tan. do
aff. 5. tan. do

Alfaro

[illegible]

Anexo 107_ Donación de la obra de Antonio Camps por su hija Maria Antonieta Camps Viladecantal Museo Histórico Nacional, 1959. (Donación Fernando Arocena Galán).

EN EL MUSEO HISTORICO



El Director del Museo Histórico Nacional, recibió de manos de la señora María Camps de Susviela Guarch, una importante donación de partituras musicales, manuscritas e impresas cuyo autor fue el extinto padre de la donante. El director del Museo, Prof. Juan E. Pivel Devoto agradeció la donación, pronunciando en esta ceremonia también unas palabras, el musicólogo compatriota señor Lauro Ayestarán.

PARTITURAS DE ANTONIO CAMPS FUERON ENTREGADAS PARA EL MUSEO HISTORICO NACIONAL

Se cumplió en la sede del Museo Histórico Nacional una ceremonia en la que el director Juan E. Pivel Devoto, director de este instituto, recibió de manos de una señora María Camps de Susviela Guarch una importante donación de partituras musicales, manuscritas e impresas, el destacado autor es el extinto padre de dicha dama, el doctor Antonio Camps, quien dejó unas breves palabras en el acto de entrega. Posteriormente el musicólogo Prof. Pivel Devoto, agradeciendo a los familiares de Don Antonio Camps, pronunció la figura del maestro compatriota Lauro Ayestarán, exaltó la figura del maestro y destacó sus condiciones de compió una labor eficaz en pro de la cultura nacional.

Handwritten notes:
 sábado 9 de abril de 1960
 Camps

ARCHIVO MUSICAL DEL MAESTRO ANTONIO CAMPS, DONADO AL
MUSEO HISTORICO NACIONAL POR LA SEÑORA MARIA CAMPS DE
SUSVIELA.- Material incorporado últimamente a dicho
acervo artístico, según nota de Junio 7 de 1961.

1) BARANDI.- Marcha guerrera de A. Camps, para Banda
militar.- Dedicada a la memoria del general Lavalleja.
Dos cuadernos musicales manuscritos.----- Partitura en
reducción para Piano Solo.-----

2) ROMANZA PARA BARITONO.- Dedicada a la Srta. Carmen
Montorio.- Original y único ejemplar en partitura ma-
nuscrita.-----

3) PASO DOBLE PARA ORQUESTA.- Partitura manuscrita de
A. Camps.- Entrencho de su Zaramela (MARCHA).-----

4) LA GITANA.- Drama lírico en cuatro actos.- Reduc-
ción de Lúbero Eridanio.- Música de Antonio Camps en
un tomo de 14 cuadernos musicales manuscritos, acom-
pañados de "La Gitanilla" (Tomo Único), obra litera-
ria de Miguel de Cervantes Saavedra.-----

5) ROMANZA o SCENA.- Cuadernillo con número 6.- Parti-
tura independiente anexa al drama lírico, en 4 actos,
de A. Camps, "La Gitana".- Texto musical manuscrito.-----

CANTOS INFANTILES INEDITOS.-----

6) ANTICADI.- Himno Escolar Uruguayo.- Letra de Alber-
to Flangini, música de A. Camps.- Partitura manuscrita.

7) MUSICA SUBLIME.- Canto Escolar a dos voces, con le-



- tra y música de A. Camps.- Partitura manuscrita.-----
- 8) LOS FLORES DEL ALMA.-- Canción infantil para cantar a coro en los Colegios.- Letra de Faustino S. Liso y música de A. Camps.- Partitura manuscrita de 1883.-
- 9) PAZ!.-- Canto Infantil.- Letra de la Srta. Adela Castell y música de A. Camps.- Partitura manuscrita.-
- 10) EL JURAMENTO.-- Canto Patriótico Escolar.- Letra de Orosmán Moratorio, música del Maestro A. Camps.-
- 11) EL ALUMNO INCORREGIBLE.-- Canto Escolar con letra y música de A. Camps.- Partitura manuscrita.-----
- 12) NUESTROS PADRES.-- Canto escolar a dos voces, con letra y música de A. Camps.- Partitura manuscrita.--
- 13) ASEO.-- Canto infantil con letra de Tomas Claramunt y música de A. Camps.- Partitura manuscrita.-----
- 14) ALBUM DE RECORTES.-- Contiene crónicas, artículos, comentarios, etc., sobre temas musicales, firmados algunos por A. Camps en la prensa nacional.-----
- 14) Apuntes manuscritos, sin fecha, de A. Camps.-----
- 15) INTERNATO NORMAL DE VARONES.-- Plan de Estudio con horario, impreso, en el cual figura A. Camps como profesor de Solfeo.- Hoja suelta, muy grande.-----

J. H. de J. J. J.





Don Antonio Camps, en la época que siendo maestro de música, concertista, compositor y crítico musical, se aboca de lleno a cultivar la infancia escolar a través de un metódico e incansable trabajo de pedagogía musical.

En la penúltima década del siglo pasado España, la hermosa, la hermosa y amable España, nos envió uno de sus hijos más dilectos.

Llegó a Montevideo con un precioso bagaje de cultura y ciencia y en sus manos palmeó un espíritu uno de artista puro.

Maestro de piano, concertista y compositor, era ese hombre de noble y noble y

Antonio Camps un músico que amó profundamente a los niños

CONCERTISTA APASIONADO, COMPOSITOR Y CRÍTICO DE GARRA, DEDICÓ A LA INFANCIA LA MEJOR PARTE DE SU VIDA

Por ASDRUBAL JIMÉNEZ

cuerpo menudo, poseedor de un talento maduro ya manifestado en su infancia y cultivado por maestros de la talla de Páez y Bolart.

Su nombre era Antonio Camps. Había nacido en Córdoba de Matanzas el año 1847. Su llegada al Uruguay produjo sensación. A través de algunas conciertos puso en el primer plano de la atención pública su genio de virtuoso de estilo depurado y puro, sereno y gentil.

Antonio Camps, pianista ya célebre, se dedicó a dar clases. Y como es natural, en poco tiempo ganó en Montevideo el título de 'Maestro de lujo' al mejor de la época.

Dedicó pues a los niños aristocráticos de entonces — un séquito de piano, un poquito de francés, un poquito de bordado y el humilde esperar — su trabajo de profesional contratado.

Pero Camps, estudiante voraz de la música, socio culto de los más grandes nombres de la pianística, buscando por dentro una personalidad singular. Su estudio musical de la vanguardia de la música, en Montevideo a través de la música, en Montevideo a través de la música, en Montevideo a través de la música.

gratitud valores acentuados en los géneros musicales que nos dan la historia, la que busca necesariamente una forma de manifestación eterna.

Así fue que Camps desembocó en el patriotismo, innato pero no su audición a la crítica musical montevideana en una época de prosperidad y florecimiento en el arte de los músicos de esa época, con Béquier y todos los que se dedicaron al género Wagner.

Camps dio a la discusión crítica de los valores musicales un rumbo que la crítica montevideana nunca antes había conocido, recibiendo con sorpresa. Entre sus notas semanales que publicaba en distintos periódicos nacionales, con diagramas de destino, una serie que dedicó a defender y explicar el arte, el arte de los dramas sinfónicos Wagner, consiguientemente en uno de sus tomos abanderados en estas tierras. El lenguaje que usaba Camps, en sus notas nos habla claramente de un hombre preocupado, hacia el futuro, con una nítida comprensión del futuro del arte en la necesaria evolución de los tiempos.

En esta época escribió abundante material para piano, teatro y un pedregal de 'Himno al Arbol' que cubrió con música una gran necesidad de la pianística en las montañas de música que debían trabajar los niños, hallar un método de instrucción musical que por sus condiciones didácticas sirviera para iniciar y enseñar a caminar niño en el conocimiento de la música.

En aquel entonces comenzó a escribir...

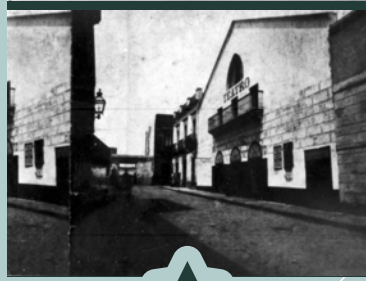
El Himno al Arbol, escrito por Camps con una semana de tiempo, ha llegado a nuestros días aún manteniendo su sabor de alegría ante a nuestra flora. El "Himno al Arbol" fue estrenado el 15 de septiembre de 1900 en la Plaza de los Arboles cantado por los niños de las escuelas en el entonces Parque Urbano.



El himno nacional fue adoptado por el maestro Camps para la vida infantil e instrumentado para banda. Camps comprendió rápidamente que la pedagogía musical sólo entraría en el niño cuando éste pudiera sentir la música. De ahí su preocupación por dar al niño la posibilidad de cantar el himno nacional, permitiendo en las modulaciones compendiosas del valor musical de la partitura y sentir hondamente su color épico.

"Las Flores del Alma", otra de las bellas canciones que este padre de la música infantil compuso expresamente para sus amados niños. En todas ellas hay una fina espiritualidad impregnada de optimismo, con la cual elevaba y colaboraba para enriquecer las vidas saludables. Las inquietudes infantiles. Esta canción Camps la dedicó a su amigo Don Víctor Claramunt. Fue escrita el 4 de noviembre de...

"La Bandera", himno patriótico, fue estrenado el 25 de agosto de 1900 en la Plaza Independencia, entonado por un coro de dos mil niños escolares ensayado por el propio maestro Camps.



Casa de Comedias
1793

**San Felipe/
Santiago**
1855-1879
1880-1905



Alcázar Lírico



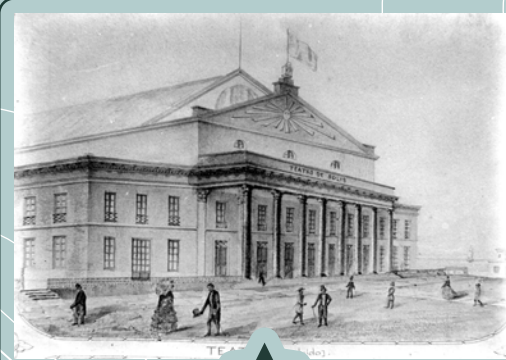
1869-1971



Cibils



1871-1912



Solís



1856



Centro Gallego



1924



**Urquiza /
Folies Bergere
Oriental /
Teatro Alhambra**



1905-1971

4 Royal 1900-1960

6 Casino Oriental Finales XIX-
Principios XX

8 Odeón 1924

10 Artigas (Ex Casino) 1908-1981

14 Stella d'Italia 1895

Espacios escénicos para la

Lírica española
MONTEVIDEO

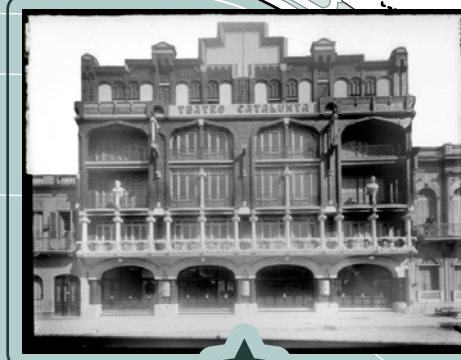
★1898-1931★



Politeama



1887-1895/1901-1919



Catalunya



1918-1938



18 de Julio



1961

